



A tres bandas

meditación, sincronismo y hibridación
en el espacio sonoro decimonónico





3^{er} congreso
iberoamericano
de cultura
medellin-colombia 2010

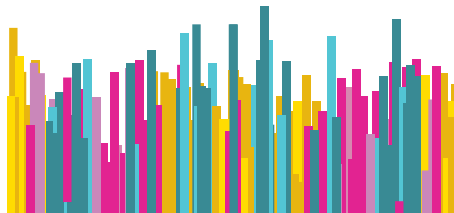


Sociedad Estatal
para la Acción
Cultural Exterior



A tres bandas

Mestizaje, sincretismo e hibridación
en el espacio sonoro iberoamericano

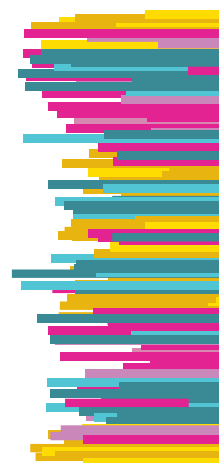




Índice

- 15 **Introducción**
Albert Recasens
- 27 **Culturas musicales del México profundo**
Gonzalo Camacho
- 37 **Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno**
Julio Mendivil
- 47 **Las «versiones» del caso mapuche: historias de ayer y de hoy**
Irma Ruiz
- 57 **Bailes Chinos del Aconcagua. Una historia en dos acordes**
Claudio Mercado
- 69 **Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)**
Christian Spencer Espinosa
- 79 ***De improviso*: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense**
Marita Fornaro
- 91 **La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada**
Hugo J. Quintana
- 103 **Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica**
Guillermo Wilde

- 115 **Sin puezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia**
Walter Sánchez Canedo
- 125 **Un panorama de la música afrobrasileña**
José Jorge de Carvalho
- 139 **La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna**
Alfonso Arrivillaga
- 151 **La Costa Chica de México: apuntes en torno a algunas expresiones musicales afrodescendientes**
Carlos Ruiz
- 163 **Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: continuidades y discontinuidades**
Gustavo Goldman
- 173 **Fiesta y música en la santería cubana**
Victoria Eli
- 181 **Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música**
Sydney Hutchinson
- 189 **El son y su expansión caribeña**
Olavo Alén
- 197 **Música tradicional y popular en la costa peruana**
Javier León
- 205 **Música popular urbana en la América Latina del siglo xx**
Juan Pablo González
- 219 **Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina**
Claudio F. Díaz
- 227 **Música y nacionalismos en Latinoamérica**
Alejandro L. Madrid
- 237 **Tango: música de muchas naciones**
Ricardo Salton
- 247 **La música colombiana: pasado y presente**
Egberto Bermúdez
- 255 **Investigadores participantes en este libro**
- 263 **Lista de registros sonoros contenidos en el disco adjunto**





El espacio iberoamericano en los cinco últimos siglos refleja la diversidad cultural y la capacidad de asimilación y de transformación de las tendencias y ritmos que han marcado la trayectoria de una de las manifestaciones artísticas y culturales más sobresalientes, arraigadas y características del conjunto de los países latinoamericanos: la música. En sus manifestaciones se aprecia con mayor intensidad el hecho de que «las culturas coexisten e interaccionan de un modo muy fructífero», como afirmó Edward Said, y más aún en este pentagrama secular de *A tres bandas*, donde se recogen las tradiciones amerindias, hispano-europeas y afroamericanas que conforman el mosaico musical iberoamericano.

La colaboración del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y el de Cultura, junto a la organización de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, ha favorecido la confección de este relato sobre el espacio musical iberoamericano que nos acerca, a través de soportes sonoros, audiovisuales, gráficos y documentales, el proceso de transformación constante en el que se ha desarrollado la música en Iberoamérica. El discurso de *A tres bandas* propone una experiencia sonora, visual y material del mestizaje, sincretismo e hibridación que no sólo nos devuelve a territorios musicales comunes, sino que nos envuelve en un pasado y en un presente multicultural armónico que se sustenta en la convergencia y el enriquecimiento mutuo.

Como ha puesto de relieve el comisario de la exposición, Albert Recasens, ésta se construye sobre dos pilares. El primero nos invita a un viaje histórico y crítico por la mezcla y la fusión derivadas de la convergencia de las culturas indígenas, hispano-europea y afroamericana, a través de elementos tradicionales y modernos. Y el segundo nos conduce a la experiencia musical en las prácticas sociales, en el medio urbano y en la instrumentación. Esta estructura expositiva nos brinda un amplio conocimiento sobre la música en Iberoamérica.

El Museo de Antioquia de la ciudad de Medellín es el destinatario de esta muestra, pues Colombia ha sido y es un país que difícilmente se puede entender sin la música y ha efectuado importantes aportaciones a ella utilizando el Atlántico como puente de ida y vuelta. No es casualidad que sea la anfitriona

del III Congreso Iberoamericano de la Cultura dedicado a esta disciplina. Los ministros de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de Cultura de España estamos convencidos de que *A tres bandas* es una experiencia musical enriquecedora que acercará aún más Europa y España a Iberoamérica, con la que no sólo compartimos valores e intereses comunes, sino también un sustrato cultural armonizado por el lenguaje universal de la música.

Miguel Ángel Moratinos

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España

Ángeles González-Sinde

Ministra de Cultura de España



«Un buen hombre es un hombre mezclado.»

Montaigne

Las mezclas e hibridaciones culturales se han convertido en una realidad cotidiana presente en nuestras calles y nuestras pantallas, pero no hemos terminado de comprenderlas. La comprensión del mestizaje tropieza muchas veces con hábitos intelectuales que proponen la idea de un mundo homogéneo, o de identidades monolíticas que asignan a cada grupo humano unas características y unas aspiraciones predeterminadas que no corresponden a una realidad mucho más compleja.

Lejos de fetichizar las ideas de «identidad» o «cultura», *A tres bandas* nos permite entender esos espacios intermedios en los que se han desarrollado las dinámicas de nuestros mestizajes a través de la música. La exposición nos invita a participar en un viaje a través del tiempo por geografías y culturas de una extraordinaria diversidad, y nos ayuda a entender de dónde venimos y hacia dónde vamos.

8

La globalización ha acelerado los procesos de mestizaje, pero no se trata de algo nuevo. La universalización de la cultura empieza en América, cuando el viejo y el nuevo mundo entran en contacto, y del caos que sigue a la conquista surgen creaciones fecundas: somos sociedades polifónicas, donde convergen muchas voces y tradiciones: lo africano, lo europeo y lo amerindio, pueblos y naciones de una diversidad y vitalidad tal, que dieron nacimiento a aires que han tomado el planeta como el son y la salsa, el tango, el samba y la *bossa nova*, la cumbia, el flamenco y una infinidad de aires y ritmos tan variados como nuestras geografías y nuestras gentes. Una música que demuestra la potencialidad de Iberoamérica como productores culturales en un diálogo abierto con el mundo.

Las artes y la cultura no han cesado de mezclarse entre sí en el devenir de nuestra historia, más allá de cualquier frontera. *A tres bandas*, mediante una mirada histórica, nos invita a redescubrir quiénes somos y a fortalecer los fuertes lazos que nos unen en la construcción del espacio cultural iberoamericano.

En el marco del III Congreso Iberoamericano de Cultura, la exposición *A tres bandas* será un escenario clave para la reflexión en torno a las músicas iberoamericanas porque permitirá apreciar, con elementos visuales, sonoros y materiales, los procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación por los que han pasado nuestros pueblos y que se reflejan en los diferentes sonidos iberoamericanos.

Paula Marcela Moreno Zapata
Ministra de Cultura de Colombia





En el siglo xvii era creencia popular que la música nacía de los latidos del corazón, que tenían su reflejo en el tempo, que la capacidad para la música radicaba en el individuo y en su biología. La investigación moderna ha descubierto, sin embargo, que los niños, a muy temprana edad, son capaces de reproducir una melodía, pero tardan más en producir un ritmo, o lo que es lo mismo, que la música nace de la interacción social.

Utilizamos la música para transmitir emociones y para unir comunidades, para enseñar y para transmitir conocimientos de una generación a otra. Acompaña las ceremonias religiosas y las ceremonias íntimas de cada uno de nosotros. Con música celebramos la vida y despedimos a los muertos. La música está imbricada en todos y cada uno de los aspectos de nuestras vidas y es tan consustancial a nuestra especie como la comunicación.

Colombia y España son dos países de intensa tradición musical. Nuestra cultura, en esa faceta, es el fruto del mestizaje y la interacción de muchas generaciones, y de realidades y saberes distintos.

La exposición que presentamos desvela los recorridos históricos y espaciales que han dado lugar al universo musical en Latinoamérica. Explora las herencias –americana, africana y europea– que han dado lugar a ese injerto multicolor que es la actualidad musical del continente y sus contribuciones a la cultura universal.

El son cubano, la *bossa nova*, la cumbia, el tango, el merengue, la salsa, el bolero, el mambo o la ranchera son ritmos que han impregnado el conjunto de la cultura occidental y que en gran medida definen la proyección internacional de la realidad iberoamericana. De la misma manera, el rock y el hip-hop latinos y los nuevos géneros musicales como el reggaetón son la manifestación más actual de la vitalidad de nuestra tradición musical. De qué manera se han producido estas mutaciones y transformaciones –por mestizaje, sincretismo o hibridación– en el espacio sonoro de los países iberoamericanos es el objeto de estudio de esta exposición.

Para desarrollarlo, el comisario y musicólogo Albert Recasens se vale de un proyecto expositivo muy original, en el que invita al visitante a vivir la

experiencia de la exposición más que a contemplarla, a zambullirse en un recorrido sensorial que no deja impasible a nadie.

Junto con la exposición, el comisario ha reunido a veintidós de los mejores especialistas de la música latinoamericana en una publicación que arroja la muestra y le otorga un valor científico excepcional.

Ambas iniciativas componen el proyecto *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, con el que el Museo de Antioquia y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior queremos aportar nuestro granito de arena a la celebración del III Congreso Iberoamericano de la Cultura que se celebra en Medellín en el verano de este año 2010. Queremos también agradecer a los ministerios de Cultura de nuestros países y al Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España que nos hayan prestado su apoyo en esta iniciativa.

Con *A tres bandas* inauguramos la cuarta exposición coproducida por SEACEX y el Museo de Antioquia con la seguridad de que será un paso más en una larga historia de asociaciones y con la certeza de que, como dijo una vez Friedrich Nietzsche, «sin música, la vida sería un error».

Charo Otegui Pascual

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX

Lucía González

Directora del Museo de Antioquia



MUSEO DE ANTIOQUIA

Directora

Lucía González D.

Coordinadora de Exposiciones

Cristina Cardona M.

Asistente Administrativa

Julia Villegas M.

Registro

Catalina Pérez B.

Comunicaciones

María Isabel Zapata C.

Diseño Gráfico

Lina Rada

Asistente de Comunicaciones

Mónica Arbeláez y Catalina Murillo

Montaje

Carlos Vélez y Jaime Montoya

Abogada

Cristina Abad

Director de Operaciones

Juan Guillermo Bustamante

**SOCIEDAD ESTATAL PARA
LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR,
SEACEX**

Presidenta

Charo Otegui Pascual

Directora

Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente

Javier Sevillano Martín

Comunicación y Relaciones Institucionales

Alicia Piquer Sancho

Exposiciones

Belén Bartolomé Francia

Arte Contemporáneo

Marta Rincón Areitio

Económico-Financiero

Julio Andrés Gonzalo

**MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN DE ESPAÑA**

Ministro

Miguel Ángel Moratinos

**Secretaria de Estado
de Cooperación Internacional**

Soraya Rodríguez Ramos

**Directora de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
para el Desarrollo**

Elena Madrazo

**Director de Relaciones
Culturales y Científicas**

Carlos Alberdi Alonso

**MINISTERIO
DE CULTURA DE ESPAÑA**

Ministra

Ángeles González-Sinde

Subsecretaria

Mercedes E. del Palacio Tascón

**Directora General de
Bellas Artes y Bienes Culturales**

Ángeles Albert de León

**MINISTERIO
DE CULTURA DE COLOMBIA**

Ministra

Paula Marcela Moreno

Viceministra

María Claudia López

Secretario General

Enzo Rafael Ariza

Introducción

Hasta hace poco, se daba por sentado que las tradiciones musicales podían ser más o menos genuinas y que, a la larga, las culturas simplemente reproducían su modo de vida una y otra vez, reviviendo su origen a partir de sus experiencias actuales, pero conservando un mayor o menor grado de autenticidad. Hoy, en cambio, sabemos que las culturas van absorbiendo influencias exteriores y revigorizando sus prácticas interiores con diversos grados de profundidad, dando cierta continuidad a las tradiciones locales y demarcando los límites que definen lo propio y lo ajeno, lo de unos y lo de otros. Así, a diferencia del pensamiento extendido en otro tiempo, entendemos ahora que en el proceso de fijación de los límites que caracterizan una cultura se superponen procesos de altísima complejidad y fuerte tensión étnica e histórica que permiten la transculturación de bienes simbólicos desde un sitio a otro.

Una de las dimensiones donde la superposición constante y escalonada de bienes tangibles e intangibles ha sido y es más notoria es en la música. En cierto modo, esto es posible porque este campo del quehacer humano posee una de las cualidades más atractivas –y al mismo tiempo más variables– de la acción y creación humanas: la capacidad para representar otra cosa, para decirnos algo desde un lenguaje distinto al del habla. La música, en tanto que sonido, nos dice y nos representa un mundo imaginado y real que refleja –con matices– nuestra experiencia de estar en el mundo de una forma sonora y siempre interpretable: el sonido de un ritual puede significar la venida de un dios sanador, pero también el inicio de una cruenta guerra; el himno nacional de un país puede significar la conquista definitiva de un territorio y un pueblo, pero también puede ser una afrenta política y moral para otra cultura. La música, en definitiva, puede verse de muchas maneras porque es mucho más que sí misma y no puede ser reducida a un mero objeto sonoro o estético: produce significados que poseen valores (disímiles) para distintos grupos humanos que nos transportan a espacios y lugares que renuevan lo que conocemos con nuestros sentidos. Por eso la música es dinámica y se transforma una y otra vez para simbolizar los

elementos presentes y pasados de una cultura, como si fuera el agua de un río que –sin dejar de ser agua– cambia de color, temperatura y forma para adaptarse a las estaciones del año y los meandros de su recorrido, que no es otro que el de la historia de hombres y mujeres.

La historia de América Latina y la península Ibérica ha estado marcada por diferencias en las formas de ver el mundo, en los modos de habitarlo y en las formas de expresarlo. Estas diferencias han sido frecuentemente descritas por viajeros, cronistas, intelectuales y críticos de todas las épocas, y de ellas ha quedado un registro que ofrece una revisión de los cambios y continuidades que han afectado a ambos continentes. Pero el paso del tiempo parece mostrar también la existencia de un sedimento común que la historia ha ido dejando, como un producto no sólo de la colonización compelsida sino también de la mezcla sistemática de elementos que desde una y otra orilla han ido intercambiándose. Entre estos elementos destaca la música de Iberoamérica, posiblemente una de las formas de expresión más poderosas de la herencia antigua y moderna de esta cultura amalgamada por las fuerzas centrífugas de las culturas hegemónicas.

Reconocida desde sus inicios –conocidos– por la variedad y la fuerza creadora de sus formas artísticas, la historia musical iberoamericana ofrece un ejemplo de la transformación constante de los aspectos que la componen, sean éstos literarios (textos, poesías, improvisaciones), sonoros (forma, melodía, ritmo, instrumentación o textura musical) o performativos (estilos y contextos en los que se interpreta la música). Todos estos aspectos han estado marcados, además, por la influencia inagotable de migraciones, conflictos bélicos, transformaciones lingüísticas, progresos y retrocesos materiales, intervenciones políticas, vaivenes económicos y, particularmente, procesos de mezcla racial, que en este texto poseen especial importancia, como veremos más adelante.

El libro que presentamos a continuación es un producto de estas reflexiones, trasladadas desde el ámbito visual al ámbito escrito. En términos formales, se trata de una compilación de veintidós artículos sobre música que ilustra y prolonga la exposición *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (siglos XVI-XX)*, llevada a cabo en el Museo de Antioquia, ciudad de Medellín (Colombia), durante los meses de junio, julio y agosto de 2010, organizada y auspiciada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) de los ministerios de Asuntos Exteriores y de Cooperación, y de Cultura del Gobierno de España. Dicha exposición ha sido planteada desde un comienzo por el comisariado como un proyecto de triple envergadura (exposición, libro y disco), donde la primera ha sido su punto de partida, intentando ofrecer una narración material, sonora y visual de los procesos de confluencia musical de esta región de un modo introductorio y divulgativo. En tal sentido, las bases teóricas que han regido esta exposición han sido las mismas que han servido de orientación para la edición del libro y el disco que el lector tiene ahora en sus manos, y que ahora pasamos a desarrollar.

El recorrido visual e intelectual de esta triple propuesta se ha basado en dos ejes fundamentales: por un lado, en el repaso general de la mezcla de razas y creencias así como de las fusiones de elementos tradicionales y modernos acaecidos en la convergencia de las culturas africana, indígena e ibérica (o bien afroamericana, amerindia e hispano-luso-europea); por otro, el reconocimiento de los espacios sonoros, instrumentos musicales y prácticas sociales existentes en el interior de

estas tres vertientes, todas ellas observadas en la cultura musical desde la época colonial hasta hoy. Estos dos ejes han desempeñado el papel de marco para comprender los procesos de cambio y continuidad de la música de esta macrorregión, sirviéndonos de categoría teórica para representar visual, literaria y auditivamente el ambiente de este territorio multilingüe.

Respecto del primer eje, hemos entendido el *mestizaje* como la mezcla interétnica, combinación de razas o «fusión genética» producida dentro del espacio común de las culturas, incluyendo en ello los conflictos sociales asociados a dicha mezcla. Por *sincretismo* comprendemos la compenetración de creencias (iconos, ritos y prácticas) o símbolos (tradicionales), y por *hibridación*, el conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas. En este último caso, lo diferente se vuelve «igual» y lo igual «diferente», apareciendo fusiones de elementos tradicionales y modernos (como, por ejemplo, las gastronomías nacionales latinoamericanas o los géneros musicales que combinan estilos), así como nexos entre lo local y lo global (como ciertas danzas latinoamericanas mundializadas durante el siglo xx).

Comprendemos bien que el enfoque de este libro llega en un momento de importantes cambios conceptuales para el campo de la etnomusicología, la antropología y las ciencias sociales en general. Conscientes de ello y atendiendo a la matriz visual que ha originado este libro-exposición-disco, nos hemos propuesto como objetivo ofrecer una representación de la cultura iberoamericana desde un enfoque que integre estos dos ejes conceptuales. No intentamos con el conjunto de este trabajo sugerir la existencia de una raza unitaria a nivel intercontinental, ni tampoco dar por sentada la legitimidad y autoridad de conceptos cuya discusión tiene décadas, como *Iberoamérica*, *raza*, *cultura*, *identidad*, o bien los mismos términos señalados en el título de este trabajo. Menos aún pretendemos instalar una categorización sobre las purzas y deformaciones de la cultura iberoamericana. En este sentido, el horizonte teórico de nuestra propuesta tiene un fin de divulgación y está claramente dirigido a un público general, aunque sin abandonar el rigor teórico y técnico necesario para escribir, visualizar y escuchar un tema tan complejo como el que aquí abordamos. Sabemos, además, que nuestros lectores son entes activos y no pasivos, por lo que sabrán reconocer en este esfuerzo mancomunado el intento por evitar esencialismos extemporáneos sin perder el tono orientativo de la escritura musicológica.

Ejes conceptuales

Como hemos mencionado, el primer eje de este proyecto es la consideración de los espacios sonoros, la presencia de instrumentos y la práctica social de la música. A este respecto, comprendemos la ciudad como el espacio físico de convergencia de las diversas culturas que han habitado el territorio desde el periodo colonial hasta nuestros días. Efectivamente, como señalan diversos estudios de las dos últimas décadas, la ciudad –y lo que históricamente se ha articulado en torno a ella– constituye uno de los espacios donde se ha desarrollado una parte importante de la vida musical de la cultura humana y, particularmente en el caso de Iberoamérica,

uno de los pilares centrales del pensamiento impuesto por la cultura europea. Así, la ciudad como modelo de desarrollo político, cultural y administrativo, nos sirve como medida para conocer el canon espacial que determina el surgimiento de repertorios, espacios de práctica musical y rutas de circulación de estilos, instrumentos y músicos a ambos lados del Atlántico, que no está exento, por cierto, de tensiones y conflictos sociales acaecidos entre los grupos resistentes y hegemónicos. Esto no quiere decir que dejemos de lado los entornos no urbanos o rurales de Iberoamérica, tan importantes durante los últimos cinco siglos y que en este libro están ampliamente incorporados, sino que utilizamos la ciudad como punto de referencia estratégico-espacial para observar el resto de la vida social de las etnias y territorios aquí incluidos.

Desde el punto de vista plástico y escenográfico, este libro guarda relación con la exposición a la que acompaña, donde se ha buscado que las imágenes (fotografías, pinturas, grabados), materiales (arenas, placas, maderas, objetos varios), sonidos (registros de audio) y vídeos sean una metáfora de la importancia de la música en determinados espacios sonoros de la América Latina virreinal y republicana. Esta metáfora refleja, a su vez, la dualidad entre el centro y la periferia, característica fundamental de la cultura iberoamericana, que puede verse, por ejemplo, en el contraste producido por los bailes de salón y los bailes de tierra, o bien en la práctica del repentismo en las zonas rurales; pero refleja también la existencia de espacios «intersticiales» donde habitaba la música de un modo no reconocido o tal vez subterfugio, como las prácticas religiosas y musicales de la población afroamericana, la participación musical de los indígenas en las parroquias alejadas o las danzas indígenas mantenidas en las zonas andinas y costeras postergadas.

Junto con las ciudades, consideramos los instrumentos un bien cultural histórico que representa –físicamente– el legado de una práctica de la música y, en muchos casos, una muestra valiosa del sincretismo sonoro del periodo colonial e independiente. En el objeto material queda plasmada la organología de las culturas reunidas en unión de instrumentos aerófonos, idiófonos, membranófonos o cordófonos con los materiales de las culturas trasplantadas (piedras, cuerdas, formas, maderas, etc.). Un ejemplo de ello son los instrumentos de cuerda derivados –posiblemente– de la vihuela (guitarra) española del Renacimiento (como el charango, el tiple y el cuatro) o de la guitarra barroca (como el guitarrón chileno), cuya constitución, forma (morfología, tamaño), ámbito de notas (tesitura) y disposición de cuerdas (encordado) explican la música para la cual estaban contruidos y, al mismo tiempo, ofrecen una hermosa muestra de las habilidades que debían cultivar sus intérpretes para darles vida.

En términos generales, un instrumento posee una función social –según el momento y lugar en el que se utilice–, una forma de construcción y una relación con la interpretación o *performance*. A través de un instrumento podemos apreciar las influencias extramusicales de una época sobre la música –según la tecnología y condiciones sociales para las cuales fue diseñado–, así como encontrar un simbolismo profundo o un uso no oficial, como ocurre con las incrustaciones de objetos en los rabeles, los diseños de mástiles de algunos instrumentos de cuerda españoles transculturados, los membranófonos de origen afroamericano (mestizados con elementos católicos o rituales indígenas) o los frisos de ángeles tocando instrumentos indígenas hallados en los pórticos de las iglesias jesuíticas

en las misiones sudamericanas. El instrumento, en suma, es una puerta de entrada a la historia de la música, pues su materialidad habla de los repertorios, ocasionalidades y contextos sociales que condicionaron su factura y sonido, así como de las personas que los desarrollaron o construyeron dejando sus marcas.

Finalmente, un aspecto importante que da fundamento a la edición de este triple proyecto es la idea de práctica social de la música, que se refiere al uso de ésta en la vida cotidiana de las personas que habitaron Iberoamérica en el periodo que abarca este trabajo. Con esta idea queremos hacer énfasis no sólo en el «objeto» musical (instrumentos, partituras) y en los lugares donde se utilizaba, sino también en *quiénes* lo hacían, *cómo* lo hacían y *qué significado* tenía para las sociedades que permitían y atendían dicha práctica. Así, por ejemplo, las tertulias musicales mantenidas en los salones aristocrático-burgueses del siglo XIX, las reuniones de gremios de guitarreros o la inclusión de niños o indígenas en los coros de las iglesias, representan instancias de participación donde la música fue el eje central de la sociabilidad, aceptada colectivamente en las costumbres de la época.

En este sentido, la práctica social de la música es también una forma de ver la construcción social de la cultura. Los músicos son agentes de cambio cultural en las sociedades en las que se desenvuelven, pues difunden la música, narran historias, cristalizan el sonido de una época y, muchas veces, expanden el uso de instrumentos mediante sus viajes y/o migraciones, creando redes de contacto que son utilizadas una y otra vez. Así lo muestran los diversos grabados de todas las épocas, tanto en América como en la península Ibérica, que evidencian la diseminación de instrumentos, técnicas de ejecución, coreografías e incluso composiciones musicales. Por estos motivos, la música en la vida cotidiana excede en mucho la actividad de los músicos profesionales e incluye a las personas que practican la música de manera «no regular», es decir, no como medio de vida, sin ninguna funcionalidad aparente.

Si bien es cierto que estas tres categorías nos permiten representar de manera no lineal la diversidad social, étnica y urbana de la música iberoamericana entre los siglos XVI y XX, su utilización no puede separarse del proceso de mezcla interétnica producido durante el periodo referido, que constituye el segundo eje de este proyecto. En efecto, sabemos que los procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación se dieron entre tres vertientes étnicas que habitaron la macrorregión en distintas épocas de su desarrollo: la indígena, el habitante primigenio y natural de las tierras americanas; la luso-hispánica, el colectivo colonizador posteriormente mezclado con la población nativa, y la presencia negra o afroamericana, que fue traída –esclavizada– desde África e ineluctablemente insertada a la fuerza en el territorio americano.

En el presente proyecto, hemos intentado mostrar la presencia y mezcla de estos tres grupos raciales, tratando de hacer énfasis en la mayor o menor influencia de cada uno de ellos en la música de la región. Por este motivo, los tres elementos de este proyecto han sido presentados de un modo diacrónico, donde hablamos de una tradición «indígena», por ser la cultura nativa y preexistente, para luego referirnos a la cultura «hispana» –llegada con posterioridad– y, finalmente, situar la cultura «afroamericana», insertada en medio de ambas culturas. Pero también hablamos en un sentido sincrónico que da importancia al surgimiento, desarrollo y cristalización de los procesos vinculados a la música, como la creación y transformación de los instrumentos musicales, los cambios en la valoración de

los espacios para hacer la música (como iglesias, chinganas o tabernas, salones o espacios radiales) y la hibridación de prácticas musicales, fuertemente visible en las danzas tradicionales, los géneros musicales y la vida musical de ciertos núcleos o grupos (como la familia).

La aplicación de estos criterios nos ha hecho considerar también las mezclas entre estas vertientes. Al respecto, hemos considerado pertinente mencionar las influencias de la cultura hispana sobre la cultura indígena y africana en ambas direcciones (creadora de prácticas, instrumentos y espacios sonoros indo-hispánicos o hispano-afroamericanos), así como la influencia indígena sobre la cultura negra, creadora de tradiciones indo-afroamericanas; y, con particular importancia, la aparición de una verdadera cultura indo-luso-hispano-afroamericana formada a partir de las mezclas sucesivas entre las tres culturas, incrementada o reforzada con el final de la esclavitud en América Latina en el siglo xix.

Esta división no pretende establecer una tipología ni suponer que ésta es la única manera de abordar el tema étnico, y menos aún mecanizar o confinar a una dimensión cuantitativa un proceso cuya complejidad ha encendido los debates intelectuales más profundos de Latinoamérica durante decenios completos. Nuestra intención es otra: por un lado, mostrar la existencia real de estas mezclas en el plano musical, visibles para gran parte de los habitantes de uno y otro lado del continente; y, por otro, describir *desde* las prácticas musicales, los instrumentos y los espacios sonoros, la existencia de una infinitud de grados distintos de mezcla y de formas superpuestas/solapadas de síntesis cultural que juzgamos en constante transformación.

Valga mencionar, para cerrar esta sección introductoria, que este último aspecto ha quedado registrado visual y sonoramente tanto en la exposición como en el libro, pero particularmente en la primera, donde procuramos ofrecer un recorrido por los grabados, fotografías, pinturas e impresiones editoriales que dieron cuenta de la mirada estética sobre los procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación acaecidos en la cultura musical iberoamericana a lo largo de su historia. Tal legado iconográfico ha sido mínimamente reproducido en este libro por cuestiones de espacio; sin embargo, ofrece también un ejemplo de la presencia de múltiples choques y encuentros culturales, recordándonos la ausencia de purezas a la que nos hemos referido.

Una introducción a la música mestiza de Iberoamérica

En la compilación de artículos que aquí presentamos, el marco conceptual que hemos descrito más arriba ha servido como plataforma de trabajo –provocativa, si se quiere– para que veintidós investigadores latinoamericanos expongan una serie de estudios de caso (regionales, zonales o nacionales) sobre la presencia de estos cruces étnicos en la música, considerando sus prácticas sociales, espacios e instrumentos.


El procedimiento que hemos seguido ha consistido en proponer un tema de trabajo a cada uno de los investigadores, sugiriéndoles que hiciesen hincapié en los ejes, describiesen un panorama general (histórico, si cabe) e incluyesen uno o más casos de estudio. El resultado es una visión panorámica del mestizaje musical iberoamericano descrito por medio de múltiples casos, o bien una introducción general a la música de Iberoamérica vista desde una perspectiva latinoamericana.

Si bien no es la intención de este libro probar la existencia de una red de géneros musicales y prácticas que manifiestan una nueva suerte de unidad macrorregional, es cierto que la colección de artículos originales ofrece una visión de conjunto de la música iberoamericana (con un menor énfasis en la península Ibérica), en una mirada panorámica que no esquiva los procesos de consumo fragmentado, ubicuidad y diferencia en el interior de la propia música popular, tradicional y de tradición escrita de la zona. En el fondo, detrás de todos estos trabajos se atisba una intención de contemplar la música iberoamericana de un modo retrospectivo y crítico, integrando en la visión localista de la investigación una mirada de la globalización escalonada que ha generado el capitalismo industrial del siglo xix y, luego, el capitalismo financiero del siglo xx. Esta aproximación pretende ser uno de los aportes sustantivos de este trabajo colectivo, complementado y refrendado en la mayor parte de los casos por los registros sonoros que están incluidos en el disco que acompaña este libro y que describimos en otra parte del mismo.

La estructura de esta publicación está determinada por los ejes a los que ya nos hemos referido. El texto se abre con los artículos que explican la existencia viva de la cultura indígena, que ocupa un lugar importante en el trabajo general. Introduciéndonos en América a partir de algunas culturas nativas que existían antes de la llegada de los conquistadores, Gonzalo Camacho Díaz objeta en «Culturas musicales del México profundo» el enfoque esencialista y estereotipado que otorga valor a los pueblos indios americanos a partir de la noción de «hispanidad» (culturas «prehispánicas»). Esta visión, dice Camacho, ha terminado por definir la trascendencia de estas culturas a partir de una esencia inmutable, negando así el carácter vivo de su presencia y la «propia historicidad de su matriz precolombina». Posteriormente, Julio Mendívil recorre la historia mestizada del huayno en «Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno», donde da noticia de la historia de esta danza, su ingreso en el mundo mediático a mediados del siglo xx y sus divergencias y riquezas estilísticas.

Desde un enfoque más cercano a la etnografía, Irma Ruiz examina en «Las “versiones” del caso mapuche: historias de ayer y de hoy» de qué manera la práctica del ritual del *nguillatun* en la etnia mapuche –presente en Argentina y Chile– ofrece historias cercanas a pesar de su distancia geopolítica, produciendo plasmaciones culturales propias sobre una base común. El largo mestizaje de estas culturas nativas, dice, no pudo sino «producir sincretismo e hibridaciones», por lo que constata, hacia el final, la existencia de grupos de mapuches urbanos cuya voz parece mostrar un nuevo rumbo en la integración de esta cultura milenaria.

Claudio Mercado cierra este repaso de la cultura étnica viva ofreciendo una etnográfica poética de las cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile central en «Bailes Chinos del Aconcagua. Una historia en dos acordes». Si bien este baile corresponde a una práctica también mezclada con el catolicismo, los aspectos indígenas están fuertemente presentes, vinculándose, de hecho, con la cultura mapuche por medio de sus instrumentos. Así, detallando la enorme energía liberada en esta procesión, Mercado enfatiza que esta fiesta es un encuentro intercomunitario «en el que lo sagrado y lo profano se relacionan y forman un espacio y un tiempo especiales», donde la hibridación pareciera no haberse acabado sino más bien seguir su camino.



La transculturación de las prácticas literarias y dancísticas de la cultura hispánica queda retratada con el aporte de dos textos que abarcan buena parte de la América del Sur hispanoparlante durante los siglos *xix* y *xx*. Christian Spencer Espinosa abre el debate con «Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)», retomando el estudio regional del complejo genérico de la zamacueca, danza que alcanzara estatuto nacional en Bolivia, Chile y Perú, y que mantiene hasta hoy una presencia importantísima en esos países, además de Argentina. De acuerdo con Spencer, existen bases históricas, musicales y coreográficas para pensar esta danza como una de las formas de mayor notoriedad y arraigo cultural en la región sur andina de América. Sigue a este texto el trabajo de Marita Fornaro «*De improviso*: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense», donde se repasa la historia de la poesía improvisada (individual y en contrapunto) en el Río de la Plata, sin descuidar menciones a otros países. En esta línea, aporta Fornaro un dato fundamental: la payada, dice, es un género de intersección entre lo urbano y lo rural que hoy se define como una tradición oral mediatizada que ha alcanzado dimensiones americanas, constatando así que el canon espacial urbano ha servido como agente definitorio de buena parte de las mezclas musicales. Y, finalmente, cierra esta sección Hugo J. Quintana con «La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo *xix* y las primeras décadas del siglo *xx*. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada». En este trabajo, su autor realiza el interesante ejercicio de integrar la musicología como parte de la historia de la música, presentando el problema metodológico que supone escribir la historia musical tomando como base las publicaciones periódicas, para lo cual se remite a los casos de Colombia y Venezuela.

Desde la confluencia de las culturas indígenas e hispánicas y con una interesante similitud con el trabajo presentado por Mercado, Guillermo Wilde critica en su trabajo titulado «Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica» las orientaciones que han predominado en el estudio de la música misional. Para Wilde, estas tendencias han sido proclives a los pre-conceptos estéticos modernos, por lo que propone la consideración de los indígenas como sujetos no pasivos y celebra la reciente aparición de fuentes manuscritas e iconográficas que «brindan un retrato de la vida sonora misional sustancialmente diferente del que muchas crónicas difundieron».

Los artículos relativos a la cultura afroamericana comprenden dos textos sobre Bolivia y Brasil, donde se arroja luz sobre grupos que han estado postergados en el discurso de los estudiosos de la música. El primero es el de Walter Sánchez Canedo, «Sin purezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia», quien da cuenta de la presencia invisible y marginal que han ocupado los estudios afrobolivianos en la cultura de ese país. A pesar de este largo proceso histórico, dice, la comunidad negro-africana ha conseguido ir reconstruyendo ciertos espacios –sobre la base de una matriz socio-cultural propia– para recrear su identidad. Algo similar a lo que testimonia José Jorge de Carvalho en «Un panorama de la música afrobrasileña», que presenta una visión general de las diversas tradiciones musicales de origen africano que se han desarrollado en Brasil (país-continente), especialmente a partir de la llegada de los primeros grupos de esclavos procedentes del continente africano.

Siguiendo esta línea, la presente edición se detiene en uno de los aspectos menos estudiados y más fascinantes de la cultura iberoamericana, como es el del mestizaje indo-afroamericano, que Alfonso Arrivillaga Cortés y Carlos Ruiz Rodríguez estudian en «La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna» y «La Costa Chica de México: apuntes en torno a algunas expresiones musicales afrodescendientes», respectivamente. Arrivillaga muestra cómo el género conocido como «punta» –ampliamente difundido por las emisoras de buena parte del continente– se ha ido convirtiendo en una de las expresiones patrimoniales unificadoras del resurgimiento de la idea de nación garífuna «como una voz de presentación ante los otros». Por su parte, Ruiz Rodríguez reivindica un tema poco profundizado en la cultura latinoamericana en general: el estudio de las tradiciones afrodescendientes en los márgenes de la diversidad musical de un país –en este caso, en la Costa Chica mexicana–, explicando de un modo general cómo desconocidas tradiciones siguen aflorando a medida que la investigación se ocupa de ellas.

También poseen una presencia importante en este trabajo colectivo las expresiones hispano-afroamericanas, que los investigadores se encargan de retratar como culturas vivas en proceso de cambio. Gustavo Goldman, el único que se centra en Sudamérica, explica en «Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: continuidades y discontinuidades» cómo los africanos y sus descendientes lograron lentamente gestar modos de participación y sociabilidad que implicaron formas de producción simbólica (asimétricas), como es el caso del candombe en el Río de la Plata, del cual hace una descripción por medio de la música de tambores, sin dejar de lado, por cierto, la participación de los afrodescendientes en la gestación del tango rioplatense. En «Fiesta y música en la santería cubana», Victoria Eli Rodríguez se refiere a la influencia africana en la cultura del Caribe, explicando la formación de una conciencia social religiosa con poder cohesionador que podemos apreciar con claridad en la santería cubana, sobre todo en los rezos, ofrendas y ceremonias rituales y festivas, unidos «indisolublemente a la música por medio de la interpretación de cantos e instrumentos y también por intermedio de las danzas», de gran carga simbólica y ritual. Y en una línea de etnografía histórica, Sydney Hutchinson usa el plural para hablarnos de «Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música», donde describe la historia del género –sobre todo en República Dominicana–, así como su vínculo con las ideas de raza y nación, pero especialmente su expansión, mezcla y capacidad para influir en otros géneros y músicas del Caribe. Finalmente, cierra la presencia hispano-afroamericana el texto de Olavo Alén «El son y su expansión caribeña», con un repaso metódico de la historia del género, sus posibilidades organológicas y sus cualidades musicales e instrumentales.

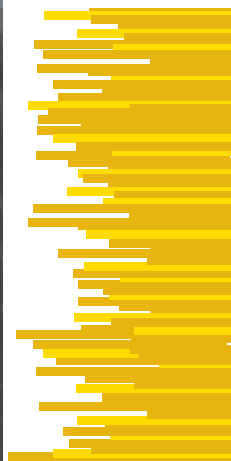
El libro termina con la exposición de seis artículos sobre mestizaje múltiple (indo-hispano-afroamericano) que revelan hasta qué punto la música iberoamericana ha estado abierta a las influencias de muchas tradiciones, acrisolando una sorprendente combinación de instrumentos y prácticas musicales sin perder su referencia local.

Javier León explica en «Música tradicional y popular en la costa peruana» de qué manera la música costeña tradicional y popular del Perú del siglo xx se vio influida por la migración de personas desde las localidades rurales hacia los centros urbanos, así como por la importación de discos, fonógrafos y películas,

que permitió la presencia de otros géneros musicales y la formación de un repertorio nacional denominado «costeño» que revitalizó las tradiciones afroperuanas. A continuación de este trabajo, Juan Pablo González aporta el artículo más extenso de este libro, «Música popular urbana en la América Latina del siglo xx», legado que considera «uno de los mayores aportes realizados por la región en su conjunto a la cultura occidental moderna». En su trabajo, González aborda en una línea de tiempo imaginaria las transiciones de la música popular desde lo privado hasta lo masivo, presentando antecedentes valiosos sobre la instalación de la industria musical y el desarrollo de los géneros que han alcanzado repercusión continental, como la ranchera, el tango, el bolero, el vals, la «música tropical», la balada y la Nueva Canción.

Luego, en uno de los pocos esfuerzos conocidos por tematizar de un modo conjunto la existencia de un rock regional, Claudio F. Díaz analiza en «Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina» el desarrollo local y regional del rock –en varios de sus grupos más conocidos–, mostrando su importancia en tanto que objeto estético y masivo durante más de medio siglo. Sigue el trabajo de Alejandro L. Madrid, el único en esta colección dedicado a la música de tradición escrita, que lleva por título «Música y nacionalismos en Latinoamérica». Con gran capacidad de síntesis, Madrid explica la relación entre el nacionalismo –como estrategia política de cultivo del sentimiento de pertenencia– y el desarrollo de la música en América Latina. Haciendo un repaso de los máximos exponentes del nacionalismo musical de la región, se muestra crítico acerca de cómo las músicas nacionales fueron de la mano de «proyectos esencialistas de investigación musicológica», para terminar validando esas músicas «como emblemas de la nación».

Finalmente, cierran este libro dos textos que expresan bien el interesante y crítico proceso que se halla detrás de la globalización de las músicas latinoamericanas. Ricardo Salton es explícito desde el título de su participación: «Tango: música de muchas naciones», repasando las etapas del tango según la diversidad de estilos que ha emanado de su práctica, para luego referirse al carácter urbano del género (con sus figuras de talla continental) y a su sorprendente proceso de internacionalización. Su revisión incluye, por cierto, una mención al establecimiento de las tradiciones tangueras en varios países no pertenecientes a la órbita rioplatense. Por último, sigue el texto de Egberto Bermúdez, titulado «La música colombiana: pasado y presente». Escrito con talante crítico, este musicólogo hace una síntesis de la historia general de la música de Colombia desde la colonia hasta nuestros días, escogiendo ciertos hitos relevantes para describirla e incluyendo gran parte de sus géneros musicales más conocidos y sus múltiples vertientes étnicas, en un encomiable esfuerzo por dar una visión panorámica de una de las zonas de mayor mestizaje del continente. Hacia el final de su comunicación, Bermúdez hace hincapié en la profunda relación existente entre política y música en Colombia, destacando de qué modo las tensiones nacionalistas y los conflictos políticos han afectado al desarrollo de la cultura.



Culturas musicales del México profundo

Gonzalo Camacho

La diversidad musical de los pueblos indios de México se ha configurado a lo largo de los múltiples procesos económicos, sociales y culturales constituyentes del devenir histórico de este país. Con el objetivo de dar una idea general de la dimensión diacrónica de dicha diversidad, en este trabajo se toman las grandes divisiones que algunos investigadores han propuesto para estudiar la historia de México, la cual ha sido profusamente empleada en el campo de la investigación musical. Conscientes de que toda periodización es perfectible y de que las denominaciones empleadas son parciales, arbitrarias y criticables, aquí se toman sólo como punto de referencia general, como estrategia didáctica que permite seccionar un *continuum* temporal con fines meramente expositivos.

El presente trabajo tiene el propósito de contribuir a fomentar una visión procesual de las prácticas musicales de los pueblos matriciales de México, en contra de la visión esencialista y estereotipada que ha predominado durante muchos años tanto en el saber popular como en el académico. Este enfoque esencialista sólo otorga valor al carácter «prehispánico» de los pueblos indios, como si su trascendencia se anclara exclusivamente en una esencia inmutable, negando así su contemporaneidad y la propia historicidad de su matriz precolombina. Peor aún, negando la capacidad que tienen para construir su propia historia, su particular devenir musical y su propio proyecto de nación.

Culturas musicales del México prehispánico

Antes del contacto con las sociedades del continente europeo, las culturas del México prehispánico distaban mucho de ser una entidad homogénea. Arqueólogos, historiadores y mesoamericanistas han señalado que, para el periodo previo a la llegada de los españoles, el territorio mexicano se podía dividir en tres grandes

regiones: Mesoamérica, Oasisamérica y Aridamérica¹. Cada una de estas regiones poseía sus correspondientes configuraciones pluriculturales. Esta distinción regional y cultural permite suponer la existencia de una diversidad musical prehispánica.

El contraste de las prácticas musicales del México prehispánico es más evidente cuando comparamos Mesoamérica y Aridamérica. Esta última demarcación topográfica, caracterizada por su aridez, se localiza al norte del actual territorio mexicano. Dicha región estaba habitada por una gran variedad de grupos humanos cuya principal actividad productiva era la recolección y la caza. Por su parte, los pueblos mesoamericanos eran principalmente agricultores. Esta diferencia no debe entenderse como «etapas de desarrollo» sino como formas de adaptación cultural a geografías diversas. En consecuencia, las prácticas musicales de los pueblos de estas regiones deben considerarse como formas diferenciadas de un saber hacer y de ninguna manera merecen ser ubicadas en una línea de «evolución».

Los pocos datos históricos relativos a la música practicada por los pueblos de Aridamérica permiten suponer que la mayoría de las expresiones musicales giraron en torno al canto, el cual era acompasado con diferentes instrumentos



Caracol marino (trompeta),
cultura maya.

Fotografía: Gonzalo Camacho.

musicales, tales como maracas, raspadores y piedras sonoras. Fuentes documentales refieren también el uso flautas, zumbadores, caracoles marinos, sartales de objetos diversos, cascabeles y membranófonos descritos como «tamborcillos». Algunos datos históricos y etnográficos llevan a suponer que el canto acompañado con algún instrumento musical se relacionaba de manera privilegiada con prácticas chamánicas y con la transmisión de la cultura a través de textos cantados, los cuales aludían a sucesos particulares y a los mitos de origen del grupo.

Los datos etnográficos de las culturas matriciales contemporáneas que habitan la zona que correspondería a Aridamérica y Oasisamérica, muestran complejos rituales en torno a plantas propias de zonas semidesérticas como el peyote y animales como el venado y el oso. Es probable que la divinización de la cactácea y de estos mamíferos se haya configurado desde la época prehispánica —recordemos que estos grupos basaban su economía en la recolección y la caza—. Asimismo, dichos rituales muestran la importancia que tiene la danza en el desarrollo de una secuencia discursiva. En la danza del venado practicada por las

culturas cahitas actuales, el danzante se mimetiza con el animal sagrado y se convierte en el personaje central de la narración. En suma, es posible considerar que, en la época prehispánica, estas culturas utilizaban la danza para configurar una trama narrativa que el texto del canto reforzaba, constituyendo una autodescripción de la propia cultura.

Por su parte, los pueblos mesoamericanos se caracterizaron por su alta producción agrícola, y su correspondiente división del trabajo hizo posible el florecimiento de especialistas en música, poesía y danza. En las culturas del valle central, los músicos tuvieron las condiciones necesarias para generar una considerable producción de géneros e instrumentos musicales, e instituir algunos centros de enseñanza de esta expresión artística, como por ejemplo el *cuicacalli* (casa de canto). Incluso pudieron aplicar los conocimientos de acústica a la construcción de sus ciudades, como se ha documentado recientemente para el caso de las culturas mayas, en las que se escucha el fenómeno sonoro denominado «cola de quetzal»².

En las fuentes históricas mesoamericanas se encuentran datos concernientes al empleo de la música asociada a la generación de estados alternativos de conciencia. La referencia a los *cantos embriagantes* registrados por los cronistas, las imágenes de plantas psicotrópicas asociadas a expresiones artísticas que aparecen en los códices, más la actitud de embelesamiento que se observa en Macuilxóchitl (divinidad de la música y la danza) son algunos de los datos que hacen suponer que la música se empleaba como una técnica arcaica del éxtasis³. Tomando en consideración los datos etnográficos, es probable que los estados alternativos de conciencia generados y/o controlados por el canto fueran interpretados como momentos sublimes, aperturas numinosas conducentes hacia el universo de los dioses⁴.

Al deambular por los datos históricos, analogías etnográficas y el estudio de los instrumentos musicales de los pueblos del México precortesiano del valle central, se deduce que una peculiaridad de su música es el énfasis puesto en la dimensión tímbrica y en la creación de texturas sonoras. Quizás éstas tuvieran el objetivo de forjar un contexto sónico que marcara una diferencia sustantiva con la sonoridad cotidiana. Este entorno sonoro, por su especificidad y contraste, podría ser interpretado como una presencia sonora sagrada.

Basándose en algunos datos organológicos, se puede colegir que los pueblos mesoamericanos conocían los medios para conseguir un fenómeno acústico conocido como batimiento y que éste se aprovechaba para diferenciar sónicamente la presencia de los númenes. Una prueba de ello son las flautas múltiples, diseñadas con el objetivo de producir batimientos gracias a los sonidos concurrentes que se generan al soplar por el mismo aeroducto. Otros datos que refuerzan esta conjetura son las menciones que se hacen en algunas crónicas al uso de silbatos ejecutados de manera sincrónica y a silbidos realizados por varias personas simultáneamente. Estas prácticas tienen la peculiaridad de producir este tipo de fenómeno acústico.

Las resoluciones acústicas de otros instrumentos musicales precortesianos muestran la tendencia a imitar los sonidos de la naturaleza. Hay registros de silbatos-trompeta cuyo sonido es similar al producido por el águila⁵, silbatos globulares que imitan el «canto» de una especie de búho⁶, y flautas de mirlitón que probablemente estaban construidas con la finalidad de representar el sonido del viento⁷. Lo anterior

adquiere relevancia si consideramos que, para dichas culturas, la flora y la fauna revestían formas simbólicas que servían para la transmisión de la cultura.

Los instrumentos prehispánicos abarcan las familias de idiófonos, membranófonos y aerófonos. Hasta el momento, no se tiene registro de tipo alguno de cordófono. Entre los idiófonos se han encontrado de percusión, de sacudimiento y de ludimiento. Ejemplos de los primeros son la concha de tortuga, el teponaztli y el tecomopiloa⁸. Los segundos están ejemplificados con maracas, cascabeles y sartales de diferentes materiales. Los raspadores de hueso y de madera ilustran la última categoría.

Para el área de Mesoamérica, se han documentado dos tipos de membranófonos: de tubo y globulares. En la primera categoría están el huéhuetl, el panhuéhuetl y el tlalpanhuéhuetl, así como los tambores tubulares hechos de barro en forma de «U», de copa y de reloj⁹. Los tambores globulares son fabricados en barro, semejantes a una olla en cuya boca se coloca una membrana; algunos ejemplares aparecen representados en los códices Dresde (lámina 63), Borgia y Madrid (láminas 37 y 67).

Los aerófonos son la familia de instrumentos conocidos más abundante y sofisticada. De la subclase de instrumentos de viento propiamente dichos, hay flautas sin aeroducto, con aeroducto y trompetas. De este último grupo sólo se emplearon trompetas naturales. Se han encontrado flautas tubulares sin aeroducto, pero el mayor grupo de aerófonos lo constituyen las flautas con aeroducto. Entre estos instrumentos se pueden mencionar las flautas simples y múltiples, flautas microtonales, ocarinas de diversos tamaños, silbatos sencillos, globulares y de ruido (también denominados de doble diafragma), por citar algunos¹⁰.

Culturas musicales de los pueblos matriciales en la época novohispana

En los primeros años del periodo novohispano, la música ibérica fue utilizada como instrumento de evangelización de los pueblos indios de México¹¹. Siguiendo esta política, los misioneros se encargaron de introducir instrumentos musicales en las comunidades denominadas «indias», tales como arpas, vihuelas, chirimías, órganos, sacabuches, flautas y violones, entre otros. La imposición de los nuevos instrumentos y géneros musicales introducidos por los frailes fue desplazando las prácticas musicales precolombinas, que a su vez fueron prohibidas. No obstante, las nuevas expresiones sonoras fueron resignificadas y empleadas bajo conceptos prehispánicos. Así, muchos instrumentos musicales de la familia de los cordófonos, desconocidos en las culturas prehispánicas, se utilizaron en rituales ancestrales e incorporados a una nueva forma de religiosidad. Incluso los nombres en náhuatl asignados a los instrumentos de cuerda dan cuenta de este entramado de saberes, como es el caso de la palabra *mecahuehuetl*, literalmente «tambor de cuerda», para referirse al arpa¹². En el caso de los géneros musicales, como canarios, minuets, villancicos y otras danzas ibéricas, adquirieron una sacralidad particular transformándose en música asociada a ciertos rituales de matriz precortesiana¹³.

Un caso particularmente interesante de mixtura lo constituyen las agrupaciones de chirimía. Estos instrumentos, también conocidos como pífanos, fueron introducidos por los frailes ibéricos para doblar las voces de los coros durante los

ritos litúrgicos. Estas agrupaciones estaban integradas por una o dos chirimías, un huéhuetl y un teponaztli, que en ocasiones era sustituido por un redoblante. De acuerdo con algunas fuentes etnográficas, hasta hace poco tiempo el teponaztli aún se tocaba en algunas comunidades del valle central formando parte de esta agrupación. En la actualidad, su ausencia en este tipo de conjuntos musicales es prácticamente total y en su lugar se sigue empleando el redoblante militar de origen hispánico. Esta dotación musical, constituida por dos instrumentos sagrados indígenas como son el huéhuetl y el teponaztli, pudo mantenerse en uso al combinarse con las chirimías e incorporarse a la liturgia cristiana.

Durante el periodo novohispano se trajeron esclavos procedentes del África negra. Estas culturas, también diversas, vinieron a formar parte de las diferentes culturas musicales de México. Los pueblos de matriz prehispánica no escaparon a esta influencia. En varios lugares en donde la presencia de grupos africanos fue considerable, como, por ejemplo, en las costas, los pueblos indios incorporaron algunos instrumentos y patrones rítmicos a sus sistemas musicales¹⁴.

Culturas musicales de los pueblos matriciales en el México independiente

Durante el México independiente, las culturas matriciales incorporaron a sus repertorios los sonecitos de la tierra o aires nacionales, expresiones mixturizadas en donde confluían tres culturas troncales de México: la precortesiana, la hispana y la africana. Este género floreció entre las poblaciones mestizas y se convirtió en un símbolo de rebeldía y de mexicanidad, sobre todo en los albores de la guerra de independencia. Como consecuencia de este simbolismo, los sonecitos de la tierra se prohibieron y fueron perseguidos por la Inquisición. No obstante, se expandieron por todo el territorio y quedaron incorporados a varias danzas de diferentes pueblos matriciales. Algunos espacios en los que se siguen ejecutando son el Carnaval y las fiestas de muertos (Todos los Santos y Fieles Difuntos).

La invasión francesa en México (1862-1867) y posteriormente el régimen porfirista (1876-1911)¹⁵ facilitaron la entrada de las modas europeas. Los bailes de salón de los que gustaba la aristocracia europea fueron imitados por las clases hegemónicas mexicanas. Géneros como el vals, el chotis, la polka, las cuadrillas francesas y españolas, lanceros, jotas, fueron retomados por el pueblo mexicano y su uso se extendió prácticamente a todo el territorio. Los pueblos matriciales incorporaron estos bailes de salón y los interpretaron durante el Carnaval con la finalidad de burlarse de los dueños de las haciendas que los explotaban y oprimían.

Los contingentes austro-húngaros que llegaron a México formando parte del ejército invasor francés trajeron sus «bandas de viento». Su música detonó el interés por este tipo de agrupaciones. La producción en serie de «instrumentos de viento», el prestigio social del que gozaron dichas agrupaciones y las políticas del gobierno en curso, que ponían énfasis en enseñar esta música a la población mexicana, sirvieron de contexto general para que muchos pueblos indios adoptaran estas dotaciones y las incorporaran rápidamente a sus sistemas musicales. Las bandas de viento comenzaron a reproducirse de manera significativa entre los pueblos matriciales. Grupos como los diidzaj (zapotecos), ñuu savi (mixtecos), ayook (mixes), ngi-iva (popolocas) y purépechas, por mencionar algunos ejemplos, han destacado por sus bandas de viento.

Los pueblos matriciales en la era contemporánea

A través de este brevísimo recorrido diacrónico es posible observar la constitución de la diversidad musical de las culturas musicales del México profundo. La simiente cultural prehispánica ha constituido una matriz a partir de la cual se han establecido las relaciones dialógicas con las otras culturas en contacto. Esta matriz se ha encargado de dar coherencia al devenir cultural y ha permitido incorporar nuevos elementos a su interior, adoptando y adaptando elementos de sistemas musicales ajenos, incluso cuando por principio éstos fueron parte de un proceso de colonización.

Las estrategias de dominación, que se han prolongado hasta nuestros días, lograron que en la mayor parte de la población mexicana se desdibujaran los rostros indios y se negara su impronta cultural. No obstante, varios pueblos matriciales han logrado mantener las concepciones fundamentales de su ancestral cultura, independientemente de las formas fenoménicas que haya adoptado.



Benito Martínez, músico nahua, ejecutando concha de tortuga.

Fotografía: Gonzalo Camacho.

La anterior circunstancia se ve proyectada en las expresiones musicales. Así, cordófonos como el laúd se transformaron en guitarras hechas con conchas de armadillo denominadas *concheras*. Su afinación particular¹⁶ y el uso de cuerdas metálicas ayudaron a obtener batimientos, tal vez como remembranza de los aerófonos prehispánicos. Las arpas son empleadas por músicos de diferentes pueblos indios y adquieren un rico simbolismo precortesiano. En la Huasteca, por ejemplo, dichos instrumentos están vinculados con representaciones de la Madre Tierra. De manera similar, flautas y tamboriles se quedaron acompañando danzas de ascendencia prehispánica, como el juego del volador, o se incorporaron a danzas empleadas en los rituales de petición de lluvia, como en el caso de los Tecuanes (jaguares) entre los nahuas de Guerrero. Bandas de música se emplean para venerar cerros o incluso divinidades ancestrales, como es el caso de los ayook que ejecutan sones y jarabes en la cima de la montaña denominada *Cempoatepetl* ofrendados al rey Condoy.

El rabel y el violín, con todas sus variantes organológicas, son instrumentos profusamente empleados en todas las regiones y, junto con la gran variedad de

cordófonos de rasgueo que los acompañan, constituyen dotaciones sagradas. Se les ofrenda con incienso, alimentos y bebidas. Entre los wirr'árika, el xaweri (variante del rabel) y el kanari (cordófono de rasgueo) se conciben como hombre y mujer. Sus tapas llevan la pintura facial que los hace humanos.

Hay instrumentos prehispánicos que se siguen empleando hasta nuestros días, como el caso del huehuétl o el teponaztli, con sus respectivas variantes regionales. Asimismo, hay maracas, raspadores, conchas de tortuga percutidas con cuernos de venado, membranófonos globulares hechos de barro y flautas de mirlitón. Algunas veces, se ejecutan como parte de dotaciones mixturizadas. Aún se presentan casos en los que siguen manteniendo un fuerte simbolismo prehispánico: baste señalar el teponaztli, que continúa siendo venerado como una divinidad en comunidades indias e incluso la gente considera que «habla» y da directrices a la población.

En esa voluntad comunicativa, los hombres utilizan los rituales para hablar con las divinidades a través de la música y la danza, sin importar realmente de dónde provienen los instrumentos, los géneros y las coreografías. A fin de cuentas, lo fundamental es mantener la dirección semántica de la acción social aprovechando todos los recursos expresivos posibles, articulados y organizados para conformar una unidad de sentido. Por consiguiente, las fronteras entre música y danza se desdibujan para dar paso a una entidad única, forjando un entramado que traza un tiempo y un espacio sagrado. Ahí emerge el canto florido como metáfora de un todo expresivo que reviste a cada una de las partes: la danza se concibe como un cantar con los pies y la música instrumental es un canto divino cuya letra está vedada al entendimiento humano. Es la plegaria divina, un ruego a las deidades para que brinden la lluvia benefactora, para bendecir la siembra, las primicias, la cosecha entera, en otras palabras, para santificar el trabajo humano.

Las ocasiones de ejecución de la música y la danza, concebidas como un todo, se encuentran organizadas y organizando el ciclo festivo de las comunidades, bajo el cual subyace el ciclo agrícola correspondiente. La disparidad y la semejanza de las expresiones dancísticas y musicales constituyen elementos de una combinatoria que bajo su fuerza audiovisual permite distinguir las diferentes características festivas y su disposición en una secuencia determinada y, con ello, demarcar el transcurso del tiempo social. Su poder detonador de estados emocionales ayuda a construir espacios y tiempos de convivencia social altamente emotiva y profundamente humana. En otras palabras, a través de la música y la danza se viven las fiestas. Éstas, a su vez, son puntos nodales de la religiosidad de los pueblos matriciales. Por consiguiente, la colocación de dichas expresiones artísticas en el centro de los procesos religiosos implica su participación en los principios fundamentales de la cultura, tornándose en importantes vehículos de reproducción social.

Una prueba de lo anteriormente señalado se puede encontrar en el contenido del libro *Danzar o morir* del jesuita Pedro J. de Velasco¹⁷, título que por sí mismo resume el papel fundamental de la danza en la religiosidad popular de los pueblos raramuris y, con ello, en su reproducción cultural. Parafraseando a Velasco y tomando un concepto propuesto por Christopher Small, a través del cual pone de relieve que «la naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente»¹⁸, se puede resumir

la trascendencia que tienen las prácticas musicales y dancísticas para los pueblos matriciales con la siguiente frase: musicar o morir.

Los teponaztles continúan su habla inagotable remedando al cenzonle, ave de los mil cantos. Hablan por medio de las cuerdas de los violines y arpas, de las chirimías, de las flautas y caracolas, de los salterios, de las guitarras, de los trombones y trompetas, a través de la voz grave de contrabajos, tubas, tambores y timbales. Nuevos instrumentos serán sus nuevos léxicos en una voluntad de contienda por el diálogo, el respeto y la igualdad. Sus mil voces están prontas a encontrar oídos y corazones dispuestos a reconocerse en la diversidad planetaria. El cenzonle es uno y mil sus cantos.

Bibliografía citada

- ALEGRE, Lizette (2008), *Viento arremolinado: el Toro encalado y la flauta de mirlitón entre los nahuas de la Huasteca hidalguense*, tesis para obtener el grado de Maestro en Música (Etnomusicología), México, Escuela Nacional de Música-UNAM.
- BOTH, Adje (2005), *Aerófonos mexicanos de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*, tesis para optar al grado de Doctor, Berlín, Departamento de las Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín.
- CÁCERES, Abraham (1997), «Alucinógenos musicales y música alucinógena», en A. Chamorro (ed.), *Sabiduría Popular*, México, El Colegio de Michoacán.
- CAMACHO, Gonzalo, et al. (s. f.), notas al CD *La música del maíz. Canarios: sonos rituales de la Huasteca*, vol. II., México, ENM-UNAM, SSM, DGAPA, CONACULTA.
- CONTRERAS, Guillermo (1988), *Atlas cultural de México. Música*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Grupo Editorial Planeta.
- ELIADE, Mircea (2003), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MANZANILLA, Linda, y LUJÁN, Leonardo (2000), *Historia Antigua de México. Vol. I: El México antiguo, sus áreas culturales, los orígenes y el horizonte preclásico*, México, CONACULTA-INAH / UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas / Miguel Ángel Porrúa.
- MARTÍ, Samuel (1968), *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH.
- RAMOS, Alejandro, et al. (2009), «Chichén-Itzá: la megalópolis sonora maya-tolteca», en *Foro mundial de ecología acústica. Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, CONACULTA / Fonoteca Nacional, 399-421.
- RICARD, Robert (2000), *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- SÁNCHEZ, Gonzalo (2006), *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico*, tesis para obtener el título de Licenciado en Etnomusicología, México, Escuela Nacional de Música-UNAM.
- SIMEÓN, Rémi (2007), *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI.
- SMALL, Christopher (1999), «El musicar: un ritual en el espacio social», *Revista Transcultural de Música* 4, <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm> (consultado el 3 de marzo del 2010).

VELASCO, Pedro de (1987), *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, México, Ediciones Centro de Reflexión Teológica / Instituto Nacional Indigenista.

Bibliografía de referencia

- ALEGRE, Lizette (2008), *Viento arremolinado: el Toro encalado y la flauta de mirlitón entre los nahuas de la Huasteca hidalguense*, tesis para obtener el grado de Maestro en Música (Etnomusicología), México, Escuela Nacional de Música – UNAM.
- BOTH, Adje (2005), *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*, tesis para optar el grado de Doctor, Berlín, Departamento de Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad Libre de Berlín.
- CAMACHO, Gonzalo (2007), «Allá donde el tordo canta... Expresiones musicales de la Huasteca», en L. Ochoa (coord.), *Cinco miradas en torno a la Huasteca*, Veracruz, Consejo Veracruzano de Arte Popular, Programa de Investigación de las Artes Populares.
- CASTELLANOS, Pablo (1970), *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CONTRERAS, Guillermo (1988), *Atlas cultural de México. Música*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Grupo Editorial Planeta.
- CROSSLEY-HOLLAND, Peter (1994), *Los artefactos musicales prehispánicos del occidente de México*, México, CADEMAC.
- ESTRADA, Julio (ed.) (1984), *La música en México I. Periodo Prehispánico*, México, UNAM.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002), *El mar de los deseos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, Alfredo, y LUJÁN, Leonardo (2003), *El pasado indígena*, Serie Hacia una Nueva Historia de México, México, Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍ, Samuel (1961), *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1968), *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH.
- MARTÍNEZ, Enrique (2004), *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*, Barcelona, Paidós.
- SIMONET, Helena (2004), *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.
- STEVENSON, Robert (1976), *Music in aztec & inca territory*, Los Ángeles, University of California Press.
- TURRENT, Lourdes (1996), *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

Notas

¹ Manzanilla y Lujan (2000).

² Este fenómeno acústico se produce cuando se aplaude frente a la escalinata de la pirámide de Quetzalcoatl/Kukulcan y se percibe el eco. El sonido resultante simula el canto del quetzal. Cfr. Ramos *et al.* (2009): 399-421.

³ Cfr. Eliade (2003).

⁴ Cáceres (1997): 143-151.

⁵ Both (2005): 291-293.

⁶ Sánchez (2006).

⁷ Alegre (2008).

⁸ Martí (1968).

⁹ Contreras (1988): 47-54.

¹⁰ Both, *op. cit.*

¹¹ Ricard (2000).

¹² Simeón (2007): 268.

¹³ Camacho *et al.* (s. f.): 3-15.

¹⁴ Véase el artículo de Carlos Ruiz sobre las expresiones musicales de los afrodescendientes en la Costa Chica de México en este mismo libro.

¹⁵ Etapa en la historia de México caracterizada por estar bajo el gobierno del general Porfirio Díaz.

¹⁶ Para un oído occidental, esta afinación sería conceptualizada como un error.

¹⁷ Velasco (1987).

¹⁸ Small (1999).

Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno

Julio Mendívil

El huayno es, sin duda alguna, el género musical de mayor difusión en los Andes peruanos. Su expansión geográfica va desde Cajamarca, al norte, hasta el altiplano puneño en el extremo sur del país. Justamente debido a su amplia difusión, el huayno en el Perú ofrece una enorme diversidad, ya sea referente a sus características musicales o a sus contextos de ejecución, y sólo mediante un fuerte grado de abstracción es posible considerarlo como un género con características determinadas. En ese sentido, el vocablo huayno denota una serie de fenómenos musicales independientes –de ahí que hablemos del huayno en el Perú y no de un huayno peruano– y no una forma musical con variantes locales. A la abundancia de «huaynos» se suma el caos nominal. Voces diversas como chuscada (en Ancash), pandilla (en Puno), taki (en Cuzco), cholada o chutada (en Ayacucho) o pampeña (en Arequipa) suelen ser utilizadas como sinónimos de huayno, a la vez que refieren especificidades regionales.

No obstante, el huayno suele ser imaginado por sus productores y consumidores como un género homogéneo y con una historia unitaria. Así, es común en conciertos y hasta en conferencias oír comentarios sobre el carácter ancestral y milenario del huayno, aunque sus registros históricos más antiguos no le den una antigüedad mayor de 400 años. Igualmente arraigada está la idea de que el huayno fue un género mayor durante el Imperio incaico. Este deseo de dotarlo de una antigüedad remota y de un pasado glorioso da buena cuenta de la enorme importancia simbólica que ha alcanzado en la sociedad peruana como expresión cultural y como factor identitario.

En el presente trabajo queremos mostrar el huayno en el Perú. Para ello revisaremos las escasas noticias históricas que conocemos y las transformaciones

que sufrió éste al ser «descubierto» por la intelectualidad urbana a finales del siglo xix y, posteriormente, al ingresar en el mundo mediático a mediados del siglo xx. Seguidamente revisaremos algunas de las tradiciones de huayno vigentes en las últimas décadas, sin descuidar las divergencias de estilo en el interior de las mismas, y finalizando con una breve panorámica sobre el huayno en la actualidad.

El huayno en la historia

Hasta bien entrado el siglo xix, la música indígena no acaparó el interés de la intelectualidad. Por ello, la historia del huayno comenzó a escribirse tardíamente, cuando los procesos de transformación que habían sufrido sus diversos tipos ya estaban bastante avanzados. Debido a ello sus registros historiográficos son escasos. La primera noticia que se tiene del huayno proviene del *Vocabulario y Phrasis en la Lengua General de los Indios del Perú, llamada Quichua*, editado por



Ydem [danza] del Chusco.
Acuarela, en *Códice Trujillo del Perú* [obra encargada por el Obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez Compañón], siglo xviii, lám. 159. Madrid, Biblioteca de Palacio, II/1344.

Antonio Ricardo en el año 1586, en Lima. En él aparece la voz «*huayñucuni*: sacar a bailar el [sic] a ella, o ella a él, cruzadas las manos»¹. Otros diccionarios lo mencionan como baile «de dos en dos pareados de las manos»² o como «bailar dos en medio de vna rueda de mugeres solas, o solos hombres»³. Aunque estas noticias no dicen nada sobre la forma musical en sí, nos permiten concluir que esa danza prehispánica, enfrentada a las nuevas prácticas musicales venidas con los conquistadores, fue el punto de partida de un mestizaje musical indígena-hispano.

La presencia del huayno en los diccionarios y no en las crónicas es reveladora. Mientras que estas últimas mencionan repetidas veces géneros como el *harawi*, el *haylli* o la *cachua*, parte del ciclo ritual andino en espacios abiertos, el huayno no es mencionado ni siquiera por el Inca Garcilaso de la Vega o por Guaman Poma de Aiala, que conocían de cerca la música indígena⁴. De ello se ha deducido que el huayno no tuvo una presencia pública y que fue un género menor de entretenimiento privado en tiempos incaicos. Según Roel Pineda, fue precisamente ese carácter privado lo que lo salvó de la persecución extirpadora y le permitió adaptarse a los nuevos vientos⁵.

No sólo cambió el huayno con el correr del tiempo. También la percepción que tenía de él la intelectualidad peruana fue modificándose. Si hasta 1920 el huayno aparece como una práctica abominable para la elite urbana⁶ o como la expresión de la vida bucólica primitiva por antonomasia⁷, a mediados del siglo xx el huayno pasa a convertirse en un símbolo cultural andino gracias al titánico trabajo de difusión del antropólogo y escritor José María Arguedas:

El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. [...] El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones⁸.

Como demuestra la cita, Arguedas vio en el huayno una metáfora de su ideal de nación, sentándolo como emblema del mestizaje cultural peruano, mas con predominancia de lo andino sobre lo hispánico. En ese sentido, el huayno, después de Arguedas, dejó de ser algo «primitivo» para la intelectualidad y devino portador de un mensaje ancestral y reivindicativo de la cultura andina⁹.

Las transformaciones del huayno

Se conoce como huayno a un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas que pueden presentar diversas combinaciones (AABB, AAAB, ABB o AABBBCC, por ejemplo) y que se caracterizan, melódicamente hablando, por el uso de la gama pentatónica de origen prehispánico. En la actualidad, se halla bastante extendida una forma que consta de tres o cuatro estrofas en quechua, en español o de forma bilingüe, una repetición instrumental de la estrofa, un interludio –que en algunas regiones se llama codo y en otras intermedio– y un especie de coda llamada fuga, cuya melodía difiere de la estrofa y es ejecutada más rápido o aumentando la intensidad de la interpretación. Otra característica es su base rítmica. Ésta suele representarse como una corchea y dos semicorcheas en la literatura, aunque a menudo toma la forma de un tresillo, mas alargando uno de los valores¹⁰. Se ha remarcado repetidas veces el carácter bimodal del huayno¹¹. Vásquez y Vergara explican al respecto:

Las canciones se realizan en los modos A y B del sistema pentatónico, es decir *modo A: la-do-re-mi-fa-sol* y *modo B: do-re-mi-sol-la*. Así, el modo A corresponde a lo que en teoría occidental europea se conoce como «modo menor» –con la nota *La* [...] como fundamental–, mientras que el modo B corresponde al «modo mayor» –con la nota *Do* como fundamental–. Un huayno que empieza claramente en *menor*, pasa a su relativa *mayor* y se desarrolla en esta modalidad para terminar en *menor*¹².

Estas características musicales no se remiten a un tiempo mítico, como lo imaginara Arguedas. Todo lo contrario. Desde muy temprano, el huayno supo

adecuarse a las influencias llegadas de Europa: incorporó instrumentos como el arpa y el violín y otros de cuerda pulsada como la guitarra y la mandolina; insertó la armonía europea en su estructura musical; incorporó la escala menor melódica que «corregía» la segunda aumentada entre los grados sexto y séptimo de la escala armónica –típica de los codos o intermedios–; adaptó su métrica a las exigencias del español y, sobre todo, se acopló a las tradiciones locales que iba encontrando a su paso. Pero nada influyó más en la transformación del huayno que la producción musical capitalista que originó una vertiente popular en el siglo XIX. Así, gracias nuevamente a Arguedas, el huayno viró hacia una mediatización hacia finales de la década de 1950, llegando a cubrir un 50 por 100 del mercado discográfico¹³. No sin concesiones, por cierto. La tecnología de grabación condicionó la estructura de los huaynos, que redujeron sus secuencias a tres minutos de duración para caber en el formato de 45 rpm, que fue el más comercial hasta que, en los años 80, el casete y, en los 90, el CD la liberaron de las restricciones del acetato. Hasta 1950, la presencia de la música andina se había reducido a estilizaciones de compositores e intérpretes urbanos que ofrecían al público capitalino una supuesta música inca en base a una idealización de lo indígena¹⁴. Con su ingreso en el dial y en el mercado, el huayno de los sectores mestizos e indígenas de la sierra alcanzó un carácter nacional y popular¹⁵. Hoy en día el huayno conforma un segmento importante de la industria musical peruana cubriendo un 7 por 100 del mercado¹⁶ y numerosos intérpretes han fundado sellos independientes para comercializar su música¹⁷.

Los diversos tipos de huayno

Tomando como partida el mapa propuesto por los Montoya para la canción quechua¹⁸, queremos a continuación presentar, de manera tentativa, las áreas musicales del huayno en el Perú. Para ello diferenciaremos las siguientes: 1) una cusqueña con una subárea qorilazo y otra mestiza en las tierras bajas; 2) una puneña de influencia qorilazo y aymara; 3) una huamanguina o chanca; 4) una huanca en la región central del valle del Mantaro; 5) una ancashina en el callejón de Huaylas, a lo largo de las cordilleras Negra y Blanca; 6) una que llamaremos del Norte Chico, que abarca la sierra limeña (Huacho, Chancay y Cajatambo), y, finalmente, 7) una cajamarquina al norte del país. En el interior de estas áreas, las divergencias étnicas y sociales pueden también determinar diferencias:

[...] dos son las diferencias fundamentales [...]. Por un lado, existe una canción india y otra señorial¹⁹. Ambas comparten una lengua y un espacio comunes, pero se diferencian entre sí por los instrumentos que tocan, las modalidades o tipo de canciones, el modo de cantar, el modo de bailar y por los temas. Estas diferencias son muy profundas y aparecen plenamente a lo largo de todas las regiones [...]²⁰.

A continuación comentaremos escuetamente algunas características de estos huaynos.

Roel Pineda ha definido el huayno cuzqueño como una canción pentatónica, más bien lenta, que a veces presenta semiperíodos diferentes, mas sin perder su unidad. Se trata de un género bailable, propicio para fiestas y reuniones privadas, más emparentado literaria y musicalmente con el *yaraví* sureño. Puede ser

ejecutado por músicos profesionales con gran dominio de instrumentos como el pampapiano (una variedad andina del melodio), el violín, la quena y el charango, un cordófono de cinco cuerdas dobles (mi-la-mi-do-sol) de amplia difusión en el sur del Perú y en Bolivia²¹. El huayno indígena de esta área, por el contrario, suele ser de patrón rítmico más intenso, valiéndose de instrumentos de mayor tradición indígena como la quena, la flauta de pico abierta (llamada pinkullo), el arpa, el violín, la bandurria, el charango de cuerdas de metal y el tambor de marco denominado tinya²². Julio Benavente es un representante fidedigno del huayno mestizo cusqueño; su estilo de charango es conocido como *t'ipi*, que en quechua quiere decir «pellizcar».

El huayno del área puneña puede ser ejecutado en contextos indígenas por las tropas de flautas de pan o sicuris²³, o por bandas de metales con saxos, trombones y tubas. En el marco mestizo, son famosos los conjuntos conocidos como pandillas conformados por mandolinas, charangos, quenás, acordeón, guitarras y, a veces, guitarrones. Característico del huayno pandillero es el uso de un bordón de pasos



Pareja bailando huayno.
Fotografía: Víctor
Mendivil.

cromáticos que acompaña la melodía pentatónica con una especie de contrapunto, cuya invención se adjudica al legendario músico Zacarías Farfán, quien recibía el apodo de *Puntaca*, una onomatopeya de su estilo de bordón²⁴.

El huayno señorial del área huamanguina, en Ayacucho, se ha distinguido por la fineza de su estilo, producto de una cultura musical casi de carácter cortesano y que ha dado grandes intérpretes en la guitarra, como García Zárate, o en el charango, como Jaime Guardia. Del mismo modo, es notoria la tendencia entre cantantes del estilo huamanguino o coracoreño, al sur de Ayacucho, a hacer uso de una voz impostada que difiere del timbre de voz natural del huayno indígena²⁵. Vásquez y Vergara han subrayado, además, la importancia de la guitarra en el huayno huamanguino con sus diferentes afinaciones como la llamada *baulín* (mi-do-sol-re-sib-sol) y de los bordones para el desarrollo armónico²⁶. La guitarra se encuentra, por el contrario, casi ausente en la música indígena de esta área, siendo sus instrumentos más característicos el arpa y el violín, la quena y el pinkullo²⁷. Puede notarse asimismo una preferencia por voces agudas femeninas como las de los *harawis* y las *wayllás* indias.

El huayno de Junín, producto de la modernización de la zona durante la primera mitad del siglo xx, ha ganado gran prestigio en el país entero debido a su carácter vital. No es de extrañar, entonces, el éxito discográfico de intérpretes legendarios como el Picaflor de los Andes y Flor Pucarina²⁸. Aunque en algunos sitios alejados aún pueden oírse huaynos indígenas con pinkullos o en arpa y violín, es el formato de las orquestas típicas con saxofones, clarinetes, arpa y violín el que se ha impuesto en la región. Este tipo de huayno no difiere musicalmente del indígena salvo en su instrumentación²⁹. Se trata, por lo general, de melodías pentatónicas ejecutadas al unísono por los vientos y el violín, mientras que el arpa va marcando la base rítmica con las cuerdas graves del instrumento. Estas orquestas típicas, relacionadas también con el popular *waylarsh*, suelen acompañar hoy a vocalistas de presencia mediática, un tipo de conjunto inimaginable sin la amplificación.

Elizabeth den Otter define el huayno ancashino como una melodía alegre, basada en la escala pentatónica andina, que consta de tres estrofas y una fuga con versos de seis a diez sílabas, siendo su temática común el amor, la vida



Conjunto de roncadoras de Ancash.
Fotografía: Marino Martínez.

rural o el paisaje de la región³⁰. El huayno indígena, siempre según la autora, puede ser ejecutado con tambores cilíndricos (dúo de cajas) y por una flauta de pico abierta de dos orificios y sin orificio posterior llamada roncadora, o por un dúo de arpa y violín. Entre los mestizos es común encontrar, junto a la quena y el acordeón, instrumentos de cuerda como la guitarra (a veces en la afinación especial de *mi-si-sol#-mi-si-mi*), el violín y la mandolina. Dos iconos de la música andina mediatizada provenían de Ancash: Pastorita Huaracina y el Jilguero del Huascarán. A este último no sólo se le recuerda por su prolífica producción como compositor de huaynos comprometidos, sino además por tomar elementos de géneros modernos como la guaracha, la cumbia o el rock'n'roll.

Del llamado Norte Chico se conoce un estilo mestizo de huaynos pentatónicos con acompañamiento de arpa, cuyos representantes más conocidos en el mundo comercial fueron durante años la cantante Mina González y su arpista Totito de Santa Cruz. Este género de huayno, que casi había pasado desapercibido para los medios de comunicación, tuvo un *boom* en los años 1980, cuando jóvenes intérpretes como Zósimo Sacramento, Elmer de la Cruz y los hermanos Pacheco empezaron a asimilar

influencias de la balada y la música disco, incorporando además el uso de efectos como el *delay* y la reverberación. Hoy en día este huayno goza de enorme popularidad debido al éxito de la cantante Dina Paucar³¹, que recurre al uso del bajo eléctrico y la batería electrónica, así como a elementos de la música Chicha. Este género moderno, producto de la confluencia del huayno y la cumbia colombiana, fusionó la pentafonía andina con percusiones afroamericanas (timbales, bongós, tumbas y cencerros) y con la música *beat*, incorporando a la música andina el bajo y la guitarra eléctricos.

Aunque Cajamarca ha sido siempre conocida como tierra de carnavales, posee también una añeja tradición de huayno. Mientras que en los sectores rurales es común el canto a dos voces en intervalos de cuarta y el uso de instrumentos como la antara –una flauta de pan de una hilera– y la tinya, intérpretes mestizos, como el Indio Mayta o Los Reales de Cajamarca, han hecho populares huaynos jocosos con acompañamiento de guitarras, gozando de prestigio nacional.

Muy probablemente gracias a la expansión inca, existen otras tradiciones fuera del Perú como en la sierra boliviana, donde éste recibe el nombre de *wayño*, en la ecuatoriana, donde se conoce como *sanjuanito*³², en Argentina, donde lo llaman *carnavalito*, y en el norte de Chile. En este país, el huayno, además, ganó resonancia en los años 1960 con el movimiento de la Nueva Canción con grupos como Inti Illimani e Illapu.

El huayno en la actualidad

El huayno es, en la actualidad, sobre todo, un género popular, en el sentido de música producida para el consumo masivo. Aunque otras siguen siendo producidas y consumidas en contextos tradicionales, son las formas mediáticas –en especial de Junín, del Norte Chico y Ayacucho– las que poseen mayor presencia en el Perú. El huayno puede ser hoy tanto un género de baile, en fiestas privadas o comerciales, cuanto una forma de concierto o para el gozo auditivo privado. A partir de los años 1970, una corriente latinoamericanista ha producido mezclas con géneros latinoamericanos afines como el bailecito boliviano o el carnavalito argentino, que introdujeron el formato de quenás, charangos y bombo legüero. Estas formas, exportadas a Europa y Norteamérica, confluyeron a finales del siglo xx con otros géneros andinos, teniendo repercusión sobre la composición en el Perú³³. Actualmente el huayno presenta una fuerte influencia de la balada y, en algunos casos, en la coreografía, hasta de la salsa. Como canción, se mantiene una corriente impulsada por cantautores que ejercían la protesta social, siendo su representante más conocido Walter Humala, no sólo por sus textos sino por los radicales cambios musicales a que viene sometiendo al huayno³⁴. Fusiones con géneros modernos como el rock y el techno han sido propuestas por El Polen y Miki González, entre otros, aunque sin llegar a tener mayor repercusión. No obstante, hay muchos intérpretes, como Manuelcha Prado o Luis Ayvar, que se esmeran en mantener un estilo «tradicional», mas recurriendo a las nuevas tecnologías de grabación digital. Por ese motivo, el huayno sigue siendo visto en el imaginario peruano como el emblema por excelencia de la fusión de la cultura indígena con la hispánica, aunque, de hecho, recoja elementos de muchas otras tradiciones.

Bibliografía citada

- ACEVEDO RAYMUNDO, Saúl (2003), *Los Sikuris de San Marcos. Historia del Conjunto de Zampoñas de San Marcos*, Lima, edición del autor.
- ALVIÑA, Leandro (1929), «La Música Incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días», *Revista Universitaria* XIII, 2: 299-328.
- ARGUEDAS, José María (1977), *Nuestra música popular y sus intérpretes*, Lima, Mosca Azul y Horizonte editores.
- BERTONIO, Ludovico (1984) [1612], *Vocabulario de la Lengua Aymara*, Cochabamba, Ceres.
- BOLAÑOS, César (1995), *La música nacional en los medios de comunicación electrónicos de Lima metropolitana*, Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Lima.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1959) [1609], *Comentarios reales de los Incas*, 3 vols., Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GIBSON, Percy (1920), *Coca, alcohol, música incaica y periodismo*, Arequipa, Tipografía Sanguinetti.
- GONZÁLES RÍOS, José (1982), *La música popular de Puno*, Cusco, Centro de Estudios Kuntur.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego (1989) [1608], *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AIALA, Phelipe (1988) [1613], *Nueva Coronica i buen gobierno*, 3 vols., México, Siglo XXI.
- HARCOURT, Marguerite y Raoul d' (1990) [1925], *La música de los Incas y sus supervivencias*, Lima, Occidental Petroleum Corporation of Peru.
- LLORENS, José Antonio (1983), *Música Popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- MENDÍVIL, Julio (2001), *Todas las voces. Artículos de música popular*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2002), «Las locas ilusiones: apuntes sobre la migración y sus repercusiones en la producción musical popular andina», *Les Cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire* 5: 209-221.
- (2004), «Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición», *Lienzo* 25: 27-64.
- MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis (1987), *La sangre de los cerros/Urqukunapa yawarnin*, Lima, Cepes, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- OTTER, Elizabeth den (1985), *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru*, Delft, Eburon.
- RICARDO, Antonio (1951) [1586], *Vocabulario y Phrasis en la Lengua General de los Indios del Perú, llamada Quichua*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROEL PINEDA, Josafaf (1990) [1959], *El wayno del Cusco*, Cusco, Municipalidad del Qosqo.
- ROMERO, Raúl (1985), «La música tradicional y popular», en Patronato Popular y Porvenir pro Música (eds.), *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica: 215-283.

- (2001), *Debating the Past. Music, Memory, and Identity in the Andes*, Nueva York, Oxford University Press.
- (2007), *Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TURINO, Thomas (2008), *Music in the Andes. Experiencing Music, Expressing Culture*, Nueva York / Oxford, Oxford University Press.
- (1993), *Moving away from silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press.
- VÁSQUEZ, Chalena, y VERGARA, Abilio (1990), *Ranulfo, el hombre*, Lima, Centro de Desarrollo Agropecuario.

Bibliografía de referencia

- CABALLERO FARFÁN, Policarpo (1988), *La música inkaika. Sus leyes y su evolución histórica*, Cusco, Cosituc.
- ESCOBAR, Gloria y Gabriel (1981), *Huaynos del Cusco*, Cusco, Editorial Garcilaso.
- FRISANCHO PINEDA, Ignacio (2001), *Puno: música, danzas y canciones con raíces prehispánicas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROMERO, Raúl (1993), «Cambio musical y resistencia cultural en los Andes», en Raúl Romero (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú: 21-60.
- THORREZ LÓPEZ, Marcelo (1977), *El huayño en Bolivia*, La Paz, Instituto Boliviano de Cultura.
- VERGARA FIGUEROA, Abilio (1988), «Malaya mi suerte. La ideología determinista en el huayno», *América Indígena* 41: 135-149.
- VILLAREAL LARA, Félix (1959): «El wayno de Jesús», *Perú Indígena* III, 18-19: 94-128.

Discografía

- Varios artistas, *Música tradicional de Cajamarca*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie archivo de música tradicional, 1988.
- Máximo Damián, *El violín de Ishua*, Aspic-France, 1992.
- Julio Benavente Díaz, *Charango et chants du Cuzco*, Radio France, 1988.
- Raúl García Zárate, *Guitarra del Perú andino*, Folk Music, 2001.
- Picaflor de los Andes (Alberto Gil), *Bodas de plata*, IEMPSA, s. f.
- Inkariy, *Llaqtanchismanta markasatawa*, Cepes y Tierra Fecunda, 1986.
- Dina Paucar, *Con amor para todo el Perú*, Prodisar, 1994, Lima.
- El Jilguero del Huascarán (Ernesto Sánchez Fajardo), *El Jilguero del Huascarán*, IEMPSA, s. f.
- Edwin Montoya, *Mis éxitos eternos*, vol. 1, Dolly Producciones, 2000.
- Varios artistas, *Kingdom of the Sun. Peru's Inca Heritage and the Highlights from Fiestas of Peru*, Deltec Record GMBH, 1988.
- Los Reales de Cajamarca, *Los reales de Cajamarca*, Xendra Music, 2000.
- Miki González, *Etno tronics*, Apu Sessions, s. f.

Notas

- ¹ Ricardo (1951): 51.
- ² González Holguín (1989): 194.
- ³ Bertonio (1984), II: 157.
- ⁴ Garcilaso (1959); Guaman Poma (1988).
- ⁵ Roel Pineda (1990): 67.
- ⁶ Gibson (1920): 15.
- ⁷ Alviña (1929): 320.
- ⁸ Arguedas (1977): 7.
- ⁹ Mendívil (2004): 47.
- ¹⁰ Romero (1985): 244; Turino (2008): 65; Vásquez y Vergara (1990): 149.
- ¹¹ D'Harcourt (1990): 134, Romero (1985): 244.
- ¹² Vásquez y Vergara (1990): 142, subrayado en el original.
- ¹³ Lloréns (1983): 121.
- ¹⁴ Lloréns (1983): 106.
- ¹⁵ Al respecto, véase Lloréns (1983) y Romero (2007).
- ¹⁶ Bolaños (1995): 109.
- ¹⁷ Turino (2008): 109-110.
- ¹⁸ Montoya (1987): 22-23.
- ¹⁹ «Señorial» se refiere a las clases dominantes de la sierra andina y, en sentido figurado, a los sectores mestizos de la sociedad andina que disfrutaban de mayor estatus social y de mayor influencia occidental.
- ²⁰ Montoya (1987): 20, subrayado en el original.
- ²¹ Roel Pineda (1990): 109-111.
- ²² Montoya (1987): 15.
- ²³ Acevedo Raymundo (2003): 24; Turino (1993): 51.
- ²⁴ Gonzáles Ríos (s.f.): 18-19.
- ²⁵ Mendívil (2001): 34.
- ²⁶ Vásquez y Vergara (1990): 158-159.
- ²⁷ Montoya (1987): 15.
- ²⁸ Lloréns (1983): 137.
- ²⁹ Romero (2001): 118.
- ³⁰ Den Otter (1985): 131.
- ³¹ Romero (2007): 33.
- ³² Harcourt (1990): 98.
- ³³ Mendívil (2001): 217.
- ³⁴ Mendívil (2004): 55.

Las «versiones» del caso mapuche: historias de ayer y de hoy

Irma Ruiz

Habitantes del área más austral de Sudamérica y uno de los pueblos originarios que ha concitado mayor interés antropológico en el Cono Sur, el caso de los mapuche (*mapu*, «tierra», y *che*, «gente») permite apreciar en forma sustantiva cómo una unidad sociocultural¹, en razón de una concatenación de hechos históricos², puede llegar a producir dos «versiones» de sí misma con las suficientes semejanzas y diferencias entre sí como para permitirnos hablar de los *guluiche* («gente del oeste»; mapuche chilenos) y los *puelche* («gente del este»; mapuche argentinos), a través de un ejercicio muy acotado de reconocimiento de interesantes divergencias en torno a su ritual anual –llamado *ngillatun*, *ngellipun* o *kamarikun*–, las prácticas musicales del mismo y algunos roles de género. Sabemos, no obstante, que esta ramificación se nutre de conglomerados étnicos que negociaron largamente entre sí, muchos de cuyos integrantes viven actualmente las dos naciones como propias. Lo que produjo esa bifurcación fue un largo proceso iniciado por esporádicos cruces cordilleranos oeste-este/este-oeste, con fines de trueques varios (por ejemplo, tejidos de Araucanía por sal y ganado cimarrón de Pampa y Patagonia), intensificados desde el siglo xvii hasta convertirse en migraciones permanentes. Sin duda, un hecho impulsor de ese ir y venir fue la adopción del caballo como medio de movilidad en la guerra y en la paz, posibilitado por la multiplicación de equinos abandonados en la región pampeana por Pedro de Mendoza, al retirarse después de la primera fundación de Buenos Aires, en 1536.

En el siglo xxi, y en conocimiento de las vicisitudes que viven a diario los mapuche en un mundo de «blancos» (*huinka*), llevando a cuestras las injusticias acumuladas durante cinco siglos³, resulta extemporáneo e improductivo plantearse quiénes traspasaron primero la cordillera de Los Andes. Lo cierto es que muchos de los antiguos horticultores y pastores

de la Araucanía se mestizaron con cazadores-recolectores de los valles precordilleranos, su meseta patagónica y su llanura pampeana (*tehuelche* septentrionales y meridionales, *rankulche*, *puelche*, entre otros), consolidándose así un interesante sincretismo, apreciable en algunas expresiones de sus prácticas culturales. Pero el desequilibrio demográfico fue siempre acusado: de la población mapuche total, la de Argentina es de alrededor del 18 por 100, por ello su visibilidad fue siempre menor⁴.

Del Censo Nacional chileno de 2002, surgen dos puntos a destacar: 1) su dispersión territorial, que abarca la totalidad del país, superando con creces la ocupación antigua; 2) el 62,4 por 100 reside en zonas urbanas. El segundo se verifica también en Argentina por pérdidas de tierras a manos de empresas poderosas, búsqueda de trabajo a sueldo, aspiración a una mejor escolarización y demanda de espacios más dignos. La fuerte migración rural-urbana que muestra el censo –precedida por otras individuales y desperdigadas–, lleva más de cinco décadas. Estos datos «centrífugos» se corresponden con la pérdida de



Choikepurrun, puelpurrun o longkomeo (Zaina Yegua, Neuquén), 1978. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

48

vida comunitaria, que, según la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (ECPI 2004-2005), sólo el 17 por 100 conserva en Argentina. Mucho antes la precedió un largo proceso de pérdida de su lengua, el *mapudungun*, cuyo uso obligatorio en el ritual mencionado se convirtió en una norma de difícil aplicación. La siguiente frase de un anciano mapuche permite apreciar en qué asienta sus valores identitarios: «Cuando no se hable más la lengua, ni se haga más *ngillatun*, no habrá más mapuche»⁵.

Conceptos, roles y prácticas musicales del *ngillatun*: algunas divergencias

Este ritual anual de tres días de duración y tres denominaciones alternativas epitomiza y representa en tiempo y espacio la concepción cosmológica del pueblo mapuche, condensadora de sus valores y contenidos religiosos, sociales, discursivos y estéticos. Como rogativa colectiva, se constituye en un contexto de ejecución privilegiado para la comunicación entre los mapuche y los seres poderosos de su

cosmología, a quienes se les solicita ayuda para lograr la mayor fertilidad posible de la tierra y de sus ganados. Asimismo, como está implícito en la frase citada del anciano, el *ngillatun* es para muchos una parte inextricable de su identidad étnica. El hecho de que su realización concentre múltiples cantos, danzas e instrumentos musicales de antigua data, revela las capacidades adjudicadas a estas prácticas para alcanzar los fines perseguidos. Asimismo, promueve indirectamente la renovación de la vigencia de las mismas y la reactualización de las vivencias que les proporcionan, aun cuando no deja de ser incierto su devenir.

La característica sobresaliente de las prácticas musicales tradicionales de este conglomerado étnico, patentizadas en el *ngillipun*, es la exclusión de los hombres en la comunicación con el ámbito sagrado mediante el canto. Pero así como son las mujeres quienes entonan los cantos sagrados, son los hombres quienes ejecutan los instrumentos musicales. Solo el *kultrun* (timbal) tiene su versión femenina y masculina, ambas presentes en el *ngillipun*. El femenino, con el que acompaña sus cantos la mujer principal (*machi* o *witakultruntufe*), se percute con



Choikepurrun, puelpurrun o longkorneo (Zaina Yegua, Neuquén), 1983. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

un solo palillo y tiene un asa de cuero en la base para sostenerlo⁶. El masculino se apoya en el suelo y se ejecuta con dos palillos, exclusivamente para la base rítmica de una danza pantomímica del *ngillatun* tratada más adelante. Los dos suelen tener dibujos cosmológicos en su único parche. En lo que respecta a las danzas rituales, todas ellas colectivas, la participación separada o conjunta de hombres y mujeres es variada.

Puestos a señalar divergencias, sin duda, la más notable es la correspondiente al personaje de la *machi*, definida por Grebe como la «principal portadora y transmisora de la religiosidad [...], quien desempeña diversas funciones rituales al servicio de su comunidad, destacando entre ellas las medicinales, adivinatorias y comunicativas»⁷. Si bien alguna fuente temprana menciona su presencia en Argentina, no se le adjudica un papel destacado como el que desempeña en Chile, ni se ofrecen datos sobre trances extáticos, propios de los rituales de terapia. Sí se puede afirmar que son mujeres adultas mayores o ancianas las que tienen la exclusividad de comunicación con los seres suprahumanos que pueblan el cosmos. Ellas suelen incorporar a su patrimonio los *tayil* (cantos sagrados) a través

de la experiencia onírica, por lo que cumplen un rol relevante en las rogativas y son sumamente respetadas. En algunas agrupaciones se las denomina *pillañ kushé* (*pillañ*, «deidad que habita en los volcanes»; *kushé*, «anciana») y como especialistas rituales reciben el nombre de *witakultruntufe* («la que porta el *kultrun*»), timbal, único instrumento musical femenino). Que la fusión étnico-cultural haya producido una recreación de esta importante figura, muestra cierta lógica. Su visibilidad en Chile y sus trances extáticos durante los cuales asciende los peldaños del *rehue*, «representación icónica de la construcción simbólica del cosmos» y «efigie simbólica de la *machi*», según Grebe⁸, se contraponen con la poca visibilidad y el carácter sobrio de sus pares del este cordillerano, que alternan las acciones individuales con otras colectivas durante el *ngillatun*, como guías de danzas y cantos. También se contraponen el *rehue* –hecho indicativo de que es otro su significado en *puel mapu*–, pues en lugar de proveer la imagen de la escalera que permite a la *machi* trasponer simbólicamente los estratos del cosmos, superpuestos verticalmente, cumple el rol de centro ceremonial del *ngillatun*⁹,



Amupurrún (Zaina Yegua, Neuquén), 1978.
Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología
«Carlos Vega»

50

funcionando como eje alrededor del cual se realizan las danzas y delante o detrás del cual se efectúan las acciones rituales de mayor envergadura¹⁰.

Una primera división de los géneros vocales mapuche, distingue entre cantos recreativos o profanos (*ülkantun*), que ejecutan individualmente hombres o mujeres con fines de entretenimiento en contextos festivos y narran experiencias individuales¹¹, y cantos sagrados (*ül*), que expresan las mujeres en ritos individuales, familiares o colectivos. Si bien *ül* se traduce como canto «a secas», se aplica genéricamente a los cantos de las danzas (*purrún*) del *ngillatun*¹², con acompañamiento de *kultrun*. Nunca se aplica, en cambio, a la otra categoría de cantos sagrados de la mayor importancia: los *tayil*, que en el aspecto musical difieren de aquéllos por cantarse sin danzar ni tocar el *kultrun*¹³.

A su vez, hay dos tipos de *tayil* que llamo: 1) «invocaciones cantadas» y 2) «cantos de linaje»¹⁴. Ambos están presentes en el *ngillipun* y son estructuralmente diversos entre sí en sus aspectos musicales y lingüísticos, así como en su contexto de ejecución y funciones. Con las «invocaciones» se inicia el primer día del ritual, momento sagrado por excelencia, en el que se invoca al cielo o lo alto (*Wenu tayil*)

y a todas las deidades y ancestros cosmológicos; a los caballos, mientras los pintan (*Kawel tayil*); al sol que acaba de surgir (*Antü tayil*), entre otros. También se entonan diversos *tayil* de este tipo al comienzo de los dos días siguientes. Son cantos que se caracterizan por poseer un nutrido texto lingüístico con componentes argumentales, oraciones descriptivas de los atributos del poder invocado y/u otras oraciones que expresan petición o ruego¹⁵. En cuanto al tipo 2, representa la versión del género que ha desempeñado desde siempre un papel destacado en *puel mapu*, que no parece cumplir en Chile, a juzgar por su ausencia en la bibliografía. Para Carol Robertson –quien investigó en Argentina–, esta expresión vocal femenina constituye «el componente auditivo del *kimpeñ*», al que define como «el alma compartida por todos los miembros vivos y muertos de un patrilineaje»¹⁶. Si bien en la actualidad la dispersión arriba señalada ha debilitado esta institución, no ha desaparecido. Para los fines propositivos y analíticos del tema, se parte de considerar que todo mapuche pertenece a un linaje y, por tanto, tiene su *kimpeñ*, cuyo constituyente sonoro es un determinado *tayil*. Su ejecución por las «tayilqueras» está prescrita en el *ngillatun*,



Amupurrun (Anecón Grande, Río Negro), 1983. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

durante la danza masculina que también recibe tres denominaciones: *puelpurrun* (danza del este), *ckoikepurrun* (danza del avestruz) o *longkomeo* («con la cabeza», por sus movimientos), y constituye el único lapso distendido del ritual, que se reitera en más de una oportunidad los tres días. Las especialistas, sentadas, entonan el *tayil* que corresponde al *kimpeñ* de cada uno de los cinco bailarines, en las cinco entradas –caracterizadas musicalmente por esquemas rítmicos específicos de cada una, ejecutados en el *kutrun* masculino– y durante el tiempo que dure la danza alrededor del *rehue*. Estos *tayil* no deben considerarse como la faz vocal de la danza, pues se trata de una convocatoria a los ancestros.

La estructura lingüística de este tipo de *tayil* se construye a partir de la repetición de sílabas –a veces con valor onomatopéyico– y escasas palabras con significado, lo cual, según hipotetiza Golluscio, podría deberse a un desgaste y a un proceso de apócope o pérdida de vocales y consonantes, debido a su antigüedad¹⁷. La línea melódica, constituida por frases breves y reiteradas que concluyen con arrastres descendentes (portamentos), no hace sino remedar las características del modelo lingüístico. En suma, debe observarse que los dos

tipos de *tayil* se muestran antitéticos en muchos aspectos, pero comparten su carácter sagrado, la exclusividad de su ejecución por mujeres adultas mayores y el hecho de que no acompañan su canto con el *kultrun*, ni danzan a la vez –como en otros *ül*–, sino que cantan de pie delante del *rehue* en el tipo 1 y sentadas en el círculo de los «espectadores», en el tipo 2.

En cuanto a las divergencias con los mapuche chilenos, cabe señalar que, si bien la definición de *tayil* que ofrece Grebe¹⁸ como «cántico sagrado de gran poder, generado por los dioses y entregado a escasos seres humanos elegidos», es aplicable al caso argentino, ninguna de las tres categorías básicas que enumera lo es. Incluso consigna que el *Wenu tayil* –mencionado arriba como tipo 1– está asociado en Chile a la danza *choikepurrun*, que en Argentina se asocia con el tipo 2, pues se trata de dos contextos de ejecución antitéticos. Para concluir con la cuestión del *tayil*, cabe agregar que en *puel mapu* también se «saca *tayil*» antes o después de que los animales sean trasladados a las tierras altas («veranada»)¹⁹, previamente a un viaje, en los funerales y en las épocas de crisis individuales o de linaje.



Awún (Auca Pan, Neuquén), 1978. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

52

Sólo resta mencionar que participan en el *ngillatun* dos aerófonos: la *pifilka*, una flauta longitudinal de madera, sin ducto ni orificios para obturar, que usan durante el *awun* (ronda a caballo) algunos jinetes, y la *trutruka*, trompeta natural, longitudinal, de gran extensión, con embocadura de corte oblicuo, que deja oír sus melodías durante el *awún* y las danzas. Y también un idiófono (*kaskawilla*) que consiste en cascabeles cosidos a una faja tejida y que portan en bandolera los cinco bailarines del *choikepurrun*²⁰.

Historias de hoy

A través de estas «versiones» mapuche, hemos visto cómo dos historias cercanas, compartidas, en espacios geográficos adyacentes y en naciones distintas, han producido plasmaciones culturales propias sobre una base común. Este producto de un mestizaje añoso entre pueblos originarios de América no pudo sino producir sincretismo e hibridaciones advertibles en datos indiciales

imposibles de validar sin herir susceptibilidades y causar perjuicios difíciles de controlar. La pregunta más útil es: ¿cuál es su situación hoy?

Resta demasiado poco espacio para dignificar el título y ofrecer una respuesta, pero no quisiera cerrar este capítulo sin advertir de la existencia de iniciativas propuestas por mapuche migrantes urbanos de ambos países, merecedoras de nuestra atención. Por un lado, nos interpelan las identidades emergentes de quienes en *puel mapu* se llaman *mapurbes*, *mapunk* y *mapu-heavy*, reveladoras de su lucha intestina por no abandonar sus raíces, ni cargar con ellas, ni mimetizarse con el *huinka* («blanco»)²¹. Por otro, sabemos de preocupaciones semejantes en *ngulu mapu*, debido a la situación de «subalternidad económica y sociopolítica» en que viven, y de las preocupaciones que de ella surgen, mediante el aporte de Martínez Ulloa²², quien, a sabiendas de nuestra enorme ignorancia, hace preceder su inteligente trabajo con la opinión de músicos mapuche de Santiago, que reproduzco para reflexionar: «Yo no sé por qué los winkas insisten en vernos como éramos hace 500 o 400 años: con lanzas y flechas, en rucas... Nosotros no los vemos a ellos con armaduras y caballos y arcabuces...».

Sin duda el tema es complejo. Quizás alguna vez sepamos beber de los placeres del conocerse y comprenderse. Quizá sean las músicas, ese lenguaje tan poco universal que adquirió hace tiempo el plural, las que nos ayuden a adecuar los oídos a las nuevas propuestas de este y otros pueblos originarios.

Bibliografía citada

- BRIONES, Claudia (2007), «“Our Struggle Has Just Begun”: Experiences of Belonging and Mapuche Formation of Self», en Marisol de la Cadena y Orin Starn (eds.), *Indigenous Experience Today*, Oxford / Nueva York, Berg.
- Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas (2004-2005), <http://www.indec.gov.ar/webcenso/ECPI/>
- Estadísticas Sociales de los Pueblos Indígenas en Chile, censo 2002, http://www.inec.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/etnias/pdf/estadisticas_indigenas_2002.
- GOLLUSCIO, Lucía (1992), «Educación e identidad: los tayil mapuches», en Cecilia Hidalgo y Liliana Tamagno (comps.), *Etnicidad e identidad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 153-177.
- (2006), *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- GONZÁLEZ GREENHILL, Ernesto (1986), «Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches», *Revista Musical Chilena* 40, 166: 4-52.
- GREBE, María Ester (1973), «El kultrún mapuche: un microcosmos simbólico», *Revista Musical Chilena* 27, 123-124: 3-42.
- (2000), «Mapuche» [Chile], en Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores: 120-126.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge (2002), «La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos», *Revista Musical Chilena* 56, 198: 21-44.

- ROBERTSON, Carol E. (1979), «Pulling the ancestors: Performance practice and praxis in Mapuche ordering», *Ethnomusicology* 23, 3: 395-416.
- RUÍZ, Irma (2000), «Mapuche» [Argentina], en Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores: 126-130.
- (2004), «Musical Culture of Indigenous Societies in Argentina», en Malena Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, vol. 1: *Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, Austin, University of Texas Press: 163-180.
- SAAVEDRA PELÁEZ, Alejandro (2000), «Notas sobre la población mapuche actual», *Revista Austral de Ciencias Sociales* 4: 5-26.

Bibliografía de referencia

- BENGOA, José (1985), *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*, Santiago, Ed. Sur.
- CASAMIQUELA, Rodolfo M. (1958), «Canciones totémicas Araucanas y Gününâ Kênâ (Tehuelches septentrionales)», *Revista del Museo de La Plata (nueva serie)*, tomo IV: 293-314.
- (1964), *Estudio del ngillatún y la religión araucana*, Bahía Blanca, Argentina, Universidad Nacional del Sur.
- (1985), *Bosquejo de una etnología de la provincia de Río Negro*, Viedma, Fundación Ameghino, edición del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Río Negro.
- GREBE, María Ester (2004), «Amerindian Music of Chile», en Malena Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, vol. 1, Austin, University of Texas Press: 145-161.
- HERNÁNDEZ, Isabel (1992), *Los indios de Argentina*, Madrid, Mapfre.
- ROBERTSON, Carol E. (2004), «Fertility ritual», en Malena Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, vol. 1, Austin, University of Texas Press: 181-186.

Notas

¹ Es preciso no confundir «unidad» con homogeneidad. En este caso, en Chile la componían diversos grupos regionales que compartían la lengua y otros elementos culturales y habitaban desde Coquimbo hasta el archipiélago de Chiloé: *pikunche* (gente del norte), *huilliche* (del sur), *pehuenche* (del piñón), *lafkenche* (de la costa; *lafken* = mar, lago), *mapuche*. Los españoles los llamaron genéricamente araucanos y así fue usado el nombre en diversos escritos, incluso para distinguirlos de sus pares argentinos. De ahí que se conozca como «araucanización de la pampa» el proceso de expansión de su lengua (*mapudungun*) y su dominio político (siglos XVII a XIX) sobre las etnias pampeanas y norpatagónicas –regiones del sur argentino.

² Basta con nombrar la conquista hispana, primero, y la aniquiladora gesta de los respectivos ejércitos nacionales, después. Los perjuicios de la primera todos los conocemos, pero, en este caso, lo que no lograron los españoles en la extensa guerra de la Araucanía (1546-1810), lo completaron en Chile y Argentina sus ejércitos y Estados nacionales a fines del siglo XIX. Se produjo así el comienzo de la desestructuración del pueblo mapuche, su sociedad y su cultura. Mediante las campañas militares, llamadas con cínicos eufemismos «pacificación de

la Araucanía» y «conquista del desierto», respectivamente, ambos Estados los condenaron a vivir en reducciones (o reservas) y transfirieron sus tierras a colonos que establecieron latifundios, dando lugar a una «acelerada y progresiva transculturación económica, social e ideológica» (Saavedra Peláez, 2000).

³ En Briones (2007), podemos oír las voces de jóvenes, adultos y ancianos mapuche reflexionando sobre su identidad y discutiendo sobre su derecho a ser ellos mismos, en busca de su lugar en el mundo.

⁴ El Censo de 2002 contabiliza 604.349 mapuche chilenos, mientras que la ECPI 2004-2005 da cuenta de 113.680 mapuche argentinos. Véanse los *links* respectivos en Bibliografía citada.

⁵ G.P., Anecón Grande, Río Negro, Argentina, 1974; cit. en Golluscio (2006): 133.

⁶ Véase Grebe (1973).

⁷ Grebe (2000): 121.

⁸ Grebe (2000): 122. Este *rehue*, de presencia preponderante en las sesiones de terapia chamánica, consiste en una rama gruesa con peldaños tallados, a modo de escalera.

⁹ Constituido por un ramaje diverso de varios metros, dispuesto en hilera y atado, es depositario de los elementos del ritual, mientras no están en uso, incluidos los instrumentos musicales.

¹⁰ En el acápite dedicado al canto, Grebe (2000: 125-126) presenta una compleja clasificación proporcionada por músicos mapuche, que contiene un número llamativamente alto de tipos de canto. De esa totalidad, me limitaré a tratar algunos puntos divergentes con mi documentación.

¹¹ Lo divergente respecto a lo que indica Grebe para Chile, es que en Argentina no designa a todos los tipos de música cantada, sino a lo que ella llama «repertorio profano».

¹² Son ellas: *amupurrun* –la más importante–, *shafshafpurrun* y *rinkurinkupurrun*, danzas colectivas, circulares, de mujeres solamente o de hombres y mujeres tomados de la mano, que giran en hilera o en pares del mismo género alrededor del *rehue* en sentido contrario a las agujas del reloj, encabezadas por la *witakultruntufe*.

¹³ Si bien el lexema *tayil* contiene a *ül* o *il*, posee entidad propia y no suele aplicarse a todos los cantos sagrados. No obstante, Golluscio (1992: 153 y ss.) documentó una clasificación más elemental que reconoce dos grandes clases de géneros cantados (*ül*): los *tayil* (sagrados) y los *ilkantun* (profanos).

¹⁴ Aunque se muestra redundante usar los términos «cantadas» y «cantos», siendo el *tayil* un género musical vocal, el carácter descriptivo de su denominación, y en otra lengua, ayuda a la captación de los tipos.

¹⁵ Estas descripciones parten de mi documentación (Ruiz 2000, 2004) y de Golluscio (1992).

¹⁶ Robertson (1979): 415.

¹⁷ Golluscio (1992): 157.

¹⁸ Grebe (2000): 125.

¹⁹ Según Robertson (1979: 408), el concepto se extiende a diversos animales, en especial al caballo y a los que forman parte de su hacienda y su dieta, aunque también «se saca» el *tayil* del águila y el cóndor, entre otros. Y en la zona cordillerana, tiene su *tayil* el *pewén* (piñón), fruto apreciado de la *Araucaria araucana*.

²⁰ La información sobre instrumentos musicales mapuche se puede ampliar consultando González Greenhill (1986), Grebe (2000) y las entradas respectivas del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 2000-2002.

²¹ Véase Briones (2007).

²² Véase Martínez Ulloa (2002).

Bailes Chinos del Aconcagua. Una historia en dos acordes

Claudio Mercado

El sonido de las flautas es mágico, son sagradas las flautas. Cuando está tocando la flauta, se entra como en un mareo, pero es la música de las flautas que lo marea, que lo anda trayendo como en el aire. Mientras más flautas siente, como que el cuerpo más firme se siente, es una cosa especial cuando uno lo siente.

Luis Galdames, alférez de Baile Chino

Los Bailes Chinos son cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile central. Ellos expresan su fe a través de la música y la danza en fiestas, rituales que se realizan en pequeños pueblos, villorrios y caletas de la región. Los Bailes Chinos no tienen ninguna relación con el país asiático; deben su nombre a un vocablo quechua que significa «servidor, sirviente», son sirvientes de los santos y de la Virgen. También denota la acepción colonial despreciativa de «indio», nativo de América.

En este artículo me centraré en el valle del Aconcagua, zona central de Chile, que es el límite sur de la tradición de los Bailes Chinos. Hacia el norte, ésta se extiende hasta Copiapó, presentando variaciones locales significativas en cuanto a maneras de tocar y danzar. Esta tradición se encuentra emparentada, además, con el pueblo mapuche, que históricamente ha ocupado la zona sur de Chile. La relación está dada por el uso de las *pifilcas*, flautas muy similares a las flautas de chino.

Actualmente, las fiestas de chinos están insertas en el calendario ritual católico. El ciclo anual en el valle del Aconcagua comienza con las fiestas de la Cruz de Mayo y sigue con el Corpus Christi. A mediados de junio comienzan las fiestas de San

Pedro, que se celebran durante un mes en distintas caletas del área. Luego, en julio y agosto, vienen las fiestas que celebran a las distintas Vírgenes. Así, entre mayo y agosto hay fiestas todos los fines de semana. Esto no significa que durante los otros meses –desde octubre hasta abril– no haya fiestas: las hay, algunas de ellas bastantes importantes, como la celebración del Niño Dios en el pueblito de Las Palmas de Alvarado, el 24 de diciembre, pero están más distanciadas entre sí. En resumen, todos los meses hay fiestas, pero éstas se concentran entre mayo y agosto.

El instrumento fundamental de un Baile Chino es la flauta. Se trata de una flauta de madera o caña de un tubo, con un solo agujero, por el que se sopla a manera de zampoña, sin orificios de digitación. A simple vista parece una flauta extremadamente sencilla, pero esconde un importante tesoro: la forma interior del tubo, que la hace ser capaz de dar un acorde muy complejo y disonante. Este tubo está dividido en dos secciones que tienen distintos diámetros, dejando un descanso entre ambos. Es el llamado «tubo complejo», que produce un sonido formado por dos notas fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos



Flautas de chinos del baile de La Quebrada, 2003. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía: Nicolás Piwonka.

altamente disonantes, que algunos chinos llaman «sonido rajado»¹. El sonido del instrumento es un acorde disonante en el que se escuchan desde notas graves hasta agudas. El soplido para lograr el sonido correcto debe ser intenso, lo que hace que los armónicos choquen entre sí produciendo nuevos sonidos. Este sonido vibrado es un concepto estético muy importante en las flautas de los Andes Sur: es el llamado sonido *tara*, propio de pinquillos, tarcas y sikus andinos².

Un Baile Chino está formado por dos filas paralelas de hombres. En cada una hay, dependiendo del baile, entre cuatro y doce hombres, cada cual con una flauta de madera. Las flautas más grandes –llamadas punteras– están al comienzo de las filas, y su tamaño va decreciendo hasta las más pequeñas –las coleras–, que están al final de las filas.

En el centro del baile hay un tamborero que, con un pequeño tambor, lleva el pulso y los pasos de danza del baile. Atrás, cerrando la formación entre las dos filas, va el bombero, que refuerza el sonido del tambor con un bombo de construcción artesanal. A la cabeza del baile, al lado de los punteros (los chinos que van a la punta), va el alférez, el cantor del baile.

La música del Baile Chino, fundamentalmente minimalista, se ejecuta en un tiempo sostenido soplando todos los flauteros de una fila al mismo tiempo, produciendo un acorde altamente disonante, que es contestado por todas las flautas de la fila situada enfrente. Esta sucesión se repite interminablemente: a un tiempo suena una fila, al otro la de enfrente. El pulso es marcado por el tambor y el bombo. Este esquema musical es mantenido durante largos periodos de tiempo.

«Chinear» es un verbo que indica tocar y danzar al mismo tiempo. La danza consiste en agacharse, hacer sentadillas realizando ciertos pasos de baile mientras se sopla con fuerza la flauta. El tamborero va indicando cuáles son las mudanzas (pasos) que hay que hacer, y éstas son repetidas por los chinos.

Básicamente existen dos toques de flautas: uno corto, *stacatto*, en que el sonido de cada fila no se sobrepone a la otra. Este sonido es propio de cuando no se hacen mudanzas. El otro es más largo; los sonidos de las filas se superponen produciendo un *legato*; es el sonido propio del chinear, del tocar danzando.

El tamborero es también el encargado de llevar la dinámica del sonido, es quien decide cuándo *bajar* (descansar) el baile –esto es, no hacer mudanzas durante unos momentos– o *subir* el baile –darle toda su potencia haciendo una mudanza tras otra.

El concepto de pareja, el concepto dual presente en todos los Andes, es aquí fundamental: una fila contra otra fila, una flauta contra otra flauta; la pareja de chinos frente a frente, con sus flautas más o menos del mismo tamaño que dan un sonido muy similar, de manera que, cuando chinean, parece que fueran un solo instrumento. Mientras un chino respira, su pareja toca, y luego la relación se invierte. Es la respiración continua de los Andes: el sonido no se detiene jamás, el sople de uno se junta al sople de la pareja, constituyendo un sople continuo.

La música resultante de esta manera de tocar, que para un oyente urbano es decididamente fea, disonante y monótona, para los chinos es de una belleza insuperable. El sonido de las flautas posee una cualidad estética firmemente arraigada en los campos y caletas de Chile central. Los chinos tienen un cuerpo teórico musical claramente establecido que les permite diferenciar los sonidos propios de la tradición y discriminar los sonidos de las flautas con un sinnúmero de matices. Términos como *llorar*, *gargantear*, *gansear*, *catarrear*, *pitear*, *gorgorear*, son usados para referirse a pequeñas variaciones de los timbres de las flautas. Es común observar en las procesiones cómo los hombres de edad que ya no chinean van al lado de los mejores flauteros, buscan a los mejores, y ahí se quedan escuchando y gozando de la cualidad sonora de las flautas. Los campesinos y pescadores de Chile central han guardado celosamente, durante más de 500 años, el sonido *tara*, la porfía de un sonido milenario que va absolutamente en contra de la estética sonora de los españoles, de las posteriores clases dominantes de la colonia y de los actuales chilenos.

Cada Baile Chino pertenece a un pueblo y lo representa. En los bailes y en cada chino está presente una fuerte carga de identidad local. Cuando un baile asiste a una fiesta, lo hace en representación de su pueblo, lo que está en juego es el prestigio del pueblo.

Cada pueblo organiza una o dos fiestas por año. Las hay pequeñas e íntimas, que un pueblo celebra con presencia sólo del baile dueño de casa o con un baile invitado. También hay fiestas más grandes, con cinco, seis y hasta diez o quince bailes invitados.

Es interesante notar que en Chile central no existen megafiestas como se dan en el norte del país, donde acuden miles de personas a las fiestas de Andacollo, Copiapó, Ayquina, La Tirana o Las Peñas. Realizar una fiesta grande implica una organización compleja por parte del pueblo festejante. Es tradición que el pueblo que invita a un baile a su fiesta le ofrezca un *recibimiento*, esto es, dar almuerzo abundante en comida y bebida a los bailes y su *compaña* (familiares, esposas, hijos, abuelos de los chinos). Entonces, cuando un pueblo organiza una fiesta en la que hay 15 bailes invitados, debe estar preparado para dar desayuno, almuerzo y cena a unas 800 personas.

La fiesta es un encuentro intercomunitario en el que lo sagrado y lo profano se relacionan y forman un espacio y un tiempo especiales; es un día para pasarlo bien, para reír y ver a los amigos, a los conocidos, a los familiares de otros pueblos, un día para comprar y comer. En las fiestas grandes, se instalan ferias de comerciantes ambulantes y de atracciones, que conviven con el sentimiento sagrado, la devoción expresada en la danza, en la música, en la procesión y en el paseo de la imagen sacra.



Chinos del baile de Caleu en la procesión, 2003. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.
Fotografía: Nicolás Piwonka.

Una fiesta de chinos usualmente tiene lugar el domingo y dura todo el día. Los bailes comienzan a llegar a las nueve de la mañana, se visten con sus trajes rituales y van a la capilla a saludar a la imagen correspondiente (la Virgen, el Niño Dios, San Pedro). Allí, antes de saludarla, son recibidos por el baile dueño de casa. Ambos bailes se ponen frente a frente y comienzan a chinear; se trata de una lucha sónica, de definir qué baile es mejor. Aquí se juega el orgullo chino, la identidad local, la fiera del chino diciendo con su sonido «aquí estoy yo, aquí está el baile de mi pueblo, bien parado, duro, fuerte».

Estar en medio de los bailes cuando se están saludando es una experiencia acústica sorprendente: en un radio de tres metros se concentran las mejores flautas de cada baile, sonando al mismo tiempo pero con pulsos y timbres levemente diferentes.

Los bailes así enfrentados chinear durante unos diez minutos. Entonces los alféreces de cada baile entran por la cola y van caminando lentamente hacia adelante con su bandera en la mano, rodeados de los chinos, inmersos en el sonido de las flautas que suenan por cada lado. Cuando llegan a la punta

de sus respectivos bailes, los alféreces se quedan un momento concentrados escuchando las flautas, hasta que hacen un movimiento con la bandera, apuntando hacia la tierra. Esto significa que el baile debe parar, pues comenzará el canto. Así, el saludo instrumental cede el paso al saludo cantado. Los alféreces comienzan a improvisar saludándose, agradeciendo la invitación, preguntando por la salud de los integrantes de los bailes, etc. Conversan improvisando en cuartetos, bromean sobre alguna situación que haya ocurrido o se enfrascan en temas bíblicos haciéndose preguntas, paseando por la Historia Sagrada. Los chinos corean las dos últimas líneas de cada cuarteta. El saludo termina y los chinos se saludan dándose la mano.

El baile visitante sigue adelante para saludar a la imagen y el baile dueño de casa repite el saludo con el siguiente baile, que ya está formado esperando.

El primer baile visitante entra en la capilla chineando con todas sus fuerzas. Llega frente al altar y continúa su danza hasta que, a la señal del alférez, termina el soplo de las flautas. El alférez comienza entonces su canto, esta vez dedicado a la historia de la imagen que están celebrando, contando algún episodio de su vida, pidiendo lluvia, protección en el mar o la sanación de algún enfermo.

Una vez que el alférez termina, las flautas comienzan nuevamente. El baile sale chineando de la capilla y se encuentra con el segundo baile invitado, que ya ha saludado al baile dueño de casa y quiere llegar a la imagen. Se ponen frente a frente y se saludan.

Así, los saludos duran toda la mañana.

Habitualmente, después de los saludos viene la misa, a la que asisten en su mayoría los acompañantes de los bailes y no los propios chinos, que aprovechan este tiempo para compartir entre ellos, bebiendo vino o cerveza.

Después de la misa (a veces es al revés) viene el *recibimiento*, donde se atiende a dos o tres bailes simultáneamente.

Luego, alrededor de las tres de la tarde, comienza la procesión. En ella, los bailes sacan a pasear la imagen en andas por las calles del pueblo. En las caletas, la procesión recorre también la playa y, si las condiciones del mar lo permiten, se sube la imagen a un bote de pescadores para ser paseada por la bahía. En los pueblos campesinos es común, además de pasear por el pueblo, subir chineando algún cerro. Durante la procesión, que puede durar entre una y tres o cuatro horas, los bailes se desplazan uno detrás de otro chineando simultáneamente. Ningún baile que se precie de ser bueno detiene en ningún momento su chineo. Hay procesiones que son duras por lo largo y caluroso del día, pero el chino debe aguantar sin aflojar. El orgullo y la fiereza del chino salen a relucir en estos momentos. El baile debe sonar fuerte, potente, debe danzar sin parar. La actitud de un buen chino que va en la procesión es la de un hombre ensimismado en su flauta y en su danza. El chino no baila por hacer un espectáculo, baila porque necesita establecer un contacto directo con la divinidad.

Estoy hablando del sentido más profundo de nuestras vidas, aquel que llega a vislumbrarse a veces cuando el baile va fuerte, compacto, hermoso, y el sonido de las flautas y el esfuerzo de la danza permiten la apertura de la conciencia.

Es en la procesión cuando el chino tiene la oportunidad de dar lo mejor de sí mismo, pues chinear necesita un tiempo de calentamiento para llegar a su momento óptimo. Se calienta el chino, se calientan las flautas, se va produciendo ese sentimiento colectivo, esa unión de los chinos y de sus flautas en un solo

instrumento, se van encajando los soplidos y el cansancio deja de ser cansancio y todo lo que existe es la flauta y su sonido. Los hombres bajan y suben, bajan y suben tocando sin parar, el sudor chorrea por los rostros y las espaldas. Con los ojos fijos más allá de este mundo, el baile va entrando en el tiempo mítico, en el no tiempo chamánico. Han pasado los años, se han sucedido cambios durante 500 años, y aquí, en medio del mundo contemporáneo repleto de computadores, ipods, ondas electromagnéticas y aviones, sigue el antiguo ritual chamánico, tan simple, tan hermosamente simple y eficaz: tocar una flauta y bailar para los poderes de la Tierra. Nada más. La fuerza de los chinos haciendo posible una vez más la comunicación de los hombres con el todo. Algo sencillo que parece tan extraño para las mentes urbanas. El trance, el cambio en el estado de conciencia a través del ritual, de la música y la danza.

En la procesión es posible experimentar toda la intensidad y complejidad del sonido chino. Todos los bailes suenan simultáneamente tocando instrumentos muy similares pero con diferencias sutiles de pulso y de timbres. Se escucha entonces lo que José Pérez de Arce llama «polifonías multiorquestales», es decir, la posibilidad de escuchar la procesión como una gran polifonía donde cada baile representa una parte de ésta³.

La procesión llega hasta el punto más alejado de su partida y allí se detiene. Se deja la imagen sobre un altar provisional y ahí los bailes, uno por uno, le rinden homenaje. Primero el chineo y el sonido de las flautas, luego el alférez con su canto y el coro de chinos, luego otra vez las flautas.

Transcribo aquí un fragmento de canto de un alférez pidiendo lluvia:

Madre, aquí hemos llegado
con mi bandera infinita,
te ha estado celebrando
el baile de Petorquita.

El baile de Petorquita,
te dice mi corazón,
que a tu presencia ha llegado,
vengo a pedirte un favor.

Vengo a pedirte un favor
con tanta serenidad,
que riegues esta tierra santa,
que acabe la sequedad.

Que acabe la sequedad,
yo canto porque lo hagas,
se está acabando de a poco
el agua del Aconcagua.

El agua del Aconcagua,
canto por la estrella de Venus,
así pues, Virgen María,
riega pronto este terreno.

Riega pronto este terreno,
por todas mis iniciales,
las tierras se están secando
y lo mismo los trigales.

Y lo mismo los trigales,
escrito en la historia está,
tú eres reina poderosa,
riega pues la sequedad.

Riega pues la sequedad,
escurituro se ve,
los pastos van raleando,
sin agua qué vamos a hacer

Sin agua qué vamos a hacer,
injurados del abismo,
se secarán los arroyos
y la pila del bautismo.

Y la pila del bautismo,
como así está escurituro,
sin agua no podemos andar,
nadie será bautizado.

Te pido por esta tierra,
en el cantar no demoro,
que sin agua los cristianos
todos pues seremos moros.

Le pedimos a usted la paz,
danos agua sin tardanza,
danos pues, Madre Divina,
danos agua en abundancia.

(Alférez Aurelio Frez a la Virgen del Carmen de Pachacamita, en 1955)⁴

Cuando todos los bailes han estado frente a la imagen, comienza la vuelta de la procesión. El inicio es lento, pues los chinos deben calentar el cuerpo nuevamente. Los músculos están fríos, doloridos, van entrando poco a poco en calor a medida que las subidas y las bajadas se repiten. En diez minutos ya se está en forma y toda la fiereza china se vuelve a desplegar. La procesión retorna a la capilla de donde partió y ahí los bailes, uno a uno, se van despidiendo siguiendo la misma estructura que en el saludo: el chineo, el alférez, que se despide con tristeza, pues no está seguro de si seguirá vivo para volver a la fiesta el próximo año, luego las flautas. Ha oscurecido, son las nueve de la noche y los bailes comienzan a subirse a sus autobuses para emprender el camino a casa. Las conversaciones giran en torno a lo bien o lo mal que estuvieron la fiesta, el

baile, los otros bailes, algunos chinos, algunas flautas. Cuando dos chinos se juntan, sólo hablan de chinos, es la obsesión china.

Esta obsesión es resultado de la fuerza liberada en cada fiesta. Para que la flauta suene bien, el chino debe soplar y danzar más allá de los límites cotidianos. Esta potencia se ve multiplicada y cohesionada por la fuerza grupal del baile. El chino va entregado a la danza, gozando del sonido de su flauta y de su baile, completamente envuelto en el sonido, flotando en el sonido. En esos momentos, experimenta un cambio en la percepción y en la manera de relacionarse con el mundo, una emoción muy profunda que lo hace sentir que forma parte de un todo coherente y lleno de sentido. Lo vivido mientras se chinea es tan intenso que produce en los chinos esta obsesión.

Los actuales chinos de Chile central son pescadores y campesinos, no hay indígenas propiamente dichos en la zona central, que fue donde la occidentalización se produjo con mayor rapidez en el territorio nacional. Los actuales campesinos y pescadores son descendientes de las antiguas poblaciones indígenas que habitaban



El alferez Jaime Cisternas cantando en el baile de La Quebrada, 2003. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino. Fotografía: Nicolás Piwonka.

la zona y de los españoles que se hicieron dueños del territorio. Este mestizaje étnico dio como resultado una población que aportó ambas vertientes culturales.

En los actuales Bailes Chinos se observan aportes indígenas e hispánicos que supieron acomodarse y dieron forma a la estructura actual de los grupos y su ritualidad. No sabemos cómo se expresaba la ritualidad de los pueblos que habitaban la zona central de Chile antes de la llegada de los españoles, pero sí que estos grupos, llamados Aconcagua por los arqueólogos (900-1.400 d. C.), tenían flautas de piedra con la misma forma interna del tubo y poseedoras del mismo sonido que las actuales flautas de chino⁵. Entre los aportes americanos a esta tradición están, en primer lugar, los instrumentos y el concepto estético asociado a ellos. El sonido, la manera dual de conceptualizar la música, el timbre disonante, vibrado, el sonido *tara*⁶. Luego, la danza, absolutamente ligada al sonido, tanto que el verbo «chinear», como ya he dicho, denota el danzar tocando. Como en muchas tradiciones americanas, no hay separación entre hacer música y danzar. Luego tenemos la relación de este tipo de danza-música con la consecución de estados especiales de conciencia, es decir, la

estructuración de este ritual a la manera de los rituales chamánicos americanos, donde se busca el trance que produce la relación directa con la divinidad. Esto es posible por varios factores que se relacionan entre sí: la hiperventilación, la saturación auditiva, la repetición rítmica, el esfuerzo físico de la danza y el tañido, continuo y repetitivo, la presión psicológica fruto de la competencia, las palabras del alférez, la significación del ritual⁷.

Los aportes hispánicos no pudieron entrar en el cerrado sistema musical instrumental local, que no permitía la mezcla de instrumentos que poseían otro concepto estético, otra forma de entender el sonido. Entonces, se hicieron presentes en el cantor, en la métrica de la palabra cantada y en su temática. Aportaron el idioma español, las cuartetos, las décimas y la Historia Sagrada católica. Aportaron, por la fuerza, las imágenes sagradas y el calendario ritual católico.

Este proceso de sincretismo, común a toda América, ha sido fecundo en los chinos, pero aún no está libre de tensiones. Los chinos han sabido resistir, y aún lo hacen con fuerza, el embate de la Iglesia católica, que, unida al poder político y represivo del Estado, ha intentado, y aún intenta, hacer desaparecer esta tradición o, en su defecto, «catolizarla», hacerla menos «pagana», estructurar las fiestas de manera que el ritual en general sea católico y que los chinos sean sólo una parte de él⁸. También resisten la llegada masiva de los bailes nortinos a sus fiestas, que con sus grandes bandas de metales y percusiones industriales interrumpen el delicado sonido de las flautas artesanales⁹.

La hibridación que tuvo como resultado el actual Baile Chino y su ritualidad no ha acabado, es un proceso continuo. Aquello que no cambia, desaparece. Es una ley de este mundo. Hace 60 años, un baile incorporó el bombo y, de una fiesta a otra, todos los bailes aparecieron con bombo porque, si no lo hacían, se escucharían menos. Actualmente existen unos quince «chinos santiaguinos», estudiantes de música, danza, teatro, sociología o antropología que han descubierto la fuerza de los chinos y forman parte de los bailes. Algo completamente impensable hace 20 años, cuando en las ciudades eran absolutamente desconocidos, invisibles.

¿Qué es lo que deparará el futuro? No lo sabemos, los chinos jóvenes escasean y la presión de la cultura global es cada vez mayor, nadie quiere ser campesino y vivir a la antigua, menos andar saltando como enajenado por los pueblitos con una flauta en la boca, algo tan antiguo, tan atrasado. Por otro lado, la fuerza de la tradición renace continuamente, como en febrero de 2010, cuando se reactivó la fiesta de La Gruta de Olmué después de 20 años sin celebrarse.

Cambio continuo, movimiento infinito. El sonido de las flautas resonando a través de los siglos en el valle del Aconcagua.

Bibliografía citada

- GÉRARD-ARDENOIS, A. (1997), «Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia», *Revista Boliviana de Física* 3: 40-59.
- MERCADO, Claudio (1996), «Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo», *Revista Chilena de Antropología* 13.
- (2002), «Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central», *Revista Musical Chilena* 56, 195.

- (2005), «Con mi flauta hasta la tumba», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10, 2.
- y SILVA, Gerardo (2001), *La reina del Aconcagua* (vídeo documental), Chimuchina Records y Sello Rojo, Santiago de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, JOSÉ (2000), «Sonido rajado. Historical approach», *The Galpin Society Journal* LIII.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan (1958), «Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso», *Anales de la Universidad de Chile. Serie celeste* 1.

Bibliografía de referencia

MERCADO, Claudio (2003), *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central*, ed. Carlos Aldunate, Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santander.

Audiovisuales

Con mi humilde devoción, Claudio Mercado (dir.), Chimuchina Records, Santiago de Chile, 1994.

Quilama, entre el cielo y la mar, Claudio Mercado y Gerardo Silva (dirs.), Chimuchina Records y Sello Rojo, Santiago de Chile, 2003.

Notas

¹ Pérez de Arce (2000).

² Gérard-Ardenois (1997); Pérez de Arce (2000).

³ Pérez de Arce (2000).

⁴ Uribe Echevarría (1958).

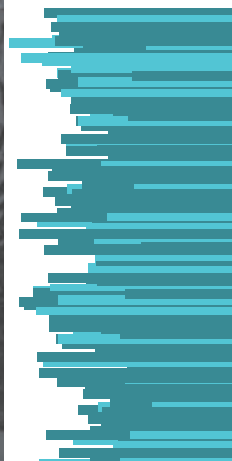
⁵ Mercado (2005).

⁶ Según Pérez de Arce, los artesanos de la cultura Parakas del desierto peruano inventaron el tubo complejo hace 2000 años. Este invento comenzó un viaje en el tiempo, el espacio y las culturas, encontrándose posteriormente en Nasca, Tiwanaku, San Pedro de Atacama, Diaguitas, Aconcagua y sur de Chile.

⁷ Mercado (1996).

⁸ Mercado (2002).

⁹ Mercado y Silva (2001).



Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)¹

Christian Spencer Espinosa

¿Cuestión internacional?
¿Cuestión de guerra?
¿Cuestión de palpitante actualidad?
¿Qué es la zamacueca como expresión
de la índole social de un pueblo, como cuna
y como tabladilla, como gracia, como
voluptuosidad peculiar del clima y la mujer,
como molde de costumbres, como gimnasia
de la juventud, como símbolo de placer
y bulliciosa alegría, como danza nacional en fin?

Benjamín Vicuña Mackenna, *La zamacueca y la zanguaraña, juicio crítico sobre esta cuestión internacional* (1882)

El término «zamacueca» designa el nombre con que se conoció una de las más importantes danzas de pareja de la región sudamericana durante todo el siglo xix y hasta bien entradas las dos primeras décadas del siglo xx. Aunque durante este tiempo la historia musical de la región a la que pertenece registró una gran diversidad de bailes mestizos que nacieron o se aclimataron en la zona occidental, pocas formas músico-dancísticas alcanzaron tanta notoriedad y arraigo cultural como la zamacueca en el periodo aquí reseñado.

El texto que presento a continuación tiene por objeto exponer una serie de aspectos en común que se observan en el desarrollo, expansión y transformación de la zamacueca en Argentina, Bolivia, Chile y Perú, desde la aparición de sus

primeras referencias en documentos históricos, que datan de la década de 1820, hasta la mediatización de su práctica social con la instalación y multiplicación de los medios de comunicación, que se ubica principalmente en la década de 1920. Mi intención es doble: por un lado, retomar una antigua discusión regional acerca de los nexos entre las danzas populares del siglo XIX y, por otro, presentar una aproximación a la danza a partir de los ejes que este libro propone, que son los espacios o lugares de desenvolvimiento de la música, las prácticas sociales de lo sonoro y los instrumentos utilizados para ello.

Como podrá inferirse fácilmente, un trabajo de esta naturaleza, en tan breve espacio y con tal abundancia de casos, no puede ser más que general en sus contenidos y conclusiones, y muy sucinto en sus planteamientos críticos. Por estos motivos, me remitiré únicamente a fuentes bibliográficas sin ofrecer una nueva revisión de archivos.

El texto está organizado en tres partes: en la primera explico la circulación del baile en los países en cuestión; en la segunda indico algunos aspectos socio-estéticos que a mi juicio permitieron mantener cierta unidad en el baile, y, en la tercera, describo ciertos rasgos musicales comunes en la región, cerrando con unas breves palabras sobre la identidad sonora de este baile panamericano.

La circulación de la zamacueca en América

Aunque múltiples disciplinas han tratado de establecer teorías acerca de la procedencia de la zamacueca, no existe claridad alguna sobre los orígenes históricos ni étnicos de este baile. La mayor parte de los investigadores concuerda, sin embargo, en que nació o *apareció* entre finales del siglo XVIII (los más arriesgados) y la segunda década del siglo XIX (con toda probabilidad), como producto de la mezcla de las coreografías criollas utilizadas en las danzas locales (negras, hispánicas, indígenas o sus mezclas) y las influencias hispánicas, que llegaron en sucesivas oleadas desde la Península al continente. Como refieren fuentes escritas tales como crónicas, diarios, memorias o testimonios de viajeros extranjeros o sudamericanos, la visibilidad pública de esta danza se hizo patente en los primeros años de la década de 1820 en Lima (Perú), desde donde se expandió al resto de los países sudamericanos, particularmente a las jóvenes repúblicas de Chile, Argentina y Bolivia y, en mucho menor grado, a Ecuador, Uruguay, Paraguay y la zona de México-Estados Unidos².

Aproximadamente entre 1825 y 1830, la danza fue consolidándose en Santiago de Chile, desde donde la migración y el estrecho contacto con la ciudad argentina de Mendoza la llevaron hacia la zona de Cuyo. Ahí comenzó a gestarse la variante cueca cuyana, que continuó desarrollándose hasta convertirse en parte de las músicas de raigambre tradicional de esa región trasandina. Según sostienen algunos investigadores, esta primera «promoción» de la zamacueca en su versión chilena se consolidó con rapidez, y durante las tres décadas siguientes influyó en la versión cuyana e incluso en la propia versión limeña hasta la aparición en los años 70 de versiones locales que sentaron una tradición propia. Por su lado, la zamacueca llegó a Bolivia en los primeros años de 1830, según menciona el naturalista francés Alcides D'Orbigny³.

Mientras tanto, en los años 70 la zamacueca peruana «chilenizada» llegó al noroeste argentino con el nombre de *chilena*, después de haber pasado por Bolivia, donde llegó posiblemente por las rutas mineras coloniales. Producto de esta circulación en Argentina tomó forma la cueca nortea, que se extendió luego –alrededor de 1880– hacia La Rioja y, de ahí, a Salta, Tucumán y Catamarca. Obsérvese, a este respecto, que para esta fecha la zamacueca abarcaba ya un territorio de más de seis mil kilómetros cuadrados, había cambiado su nombre en varios países y ya era considerada un baile nacional en Bolivia, Chile y Perú⁴.

Hay tres razones fundamentales que, en mi opinión, explican la enorme visibilidad social que adquirió la zamacueca durante esta época. La primera es el efecto masificador y distributivo que tuvieron los ejércitos independentistas durante el primer quinto del siglo, que permitió la migración de coreografías y músicas entre países vecinos, además de sembrar una tradición de bandas militares y fijar rutas de circulación de géneros musicales. Una segunda causa fue la regionalización y «nacionalización» que sufrieron las formas musicales



Ernest Charton de Treville, *Dieciocho de Septiembre en Santiago*, siglo XIX. Santiago de Chile, Museo del Carmen de Maipú.

que ya existían en cada país *antes* de las independencias respectivas, iniciadas cerca de 1810. Estos cambios, además de incentivar la creación de periódicos y aumentar el flujo comercial entre las zonas colindantes, alentaron la intervención de los nacientes Estados en la formación de un vínculo simbólico con lo «propio», es decir, con una idea de nación imaginada antes que territorial. Y, finalmente, la existencia previa de los llamados *bailes criollos*, *bailes de chicoteo* o *bailes de tierra*, que, junto con la expansión del teatro como expresión popular y la vida festiva decimonónica, permitieron «masificar» tímidamente la práctica colectiva del baile social en el espacio republicano⁵. Estos tres factores, por cierto, se dieron de un modo diverso en cada uno de los países.

Ubicuidad y representación social de la zamacueca

En términos generales, desde el momento en que el género se hizo visible (en la década de 1820) hasta la llegada de los medios de comunicación de masas

(década de 1920), la zamacueca mantuvo patrones coreográficos y elementos musicales comunes a todo el amplio espectro de los países andinos, con leves diferencias regionales que se fueron consolidando con la poderosa y absorbente influencia de la industria cultural, que no sólo registró el sonido de este baile tradicional, sino que además creó nuevas formas de distribución y espacios para su interpretación, como los estudios radiofónicos.

En términos sociológicos, durante la mayor parte del siglo XIX la zamacueca fue un baile eminentemente popular y colectivo, prueba de lo cual es la ingente cantidad de testimonios de memorialistas locales y extranjeros, así como la representación iconográfica presente en la pintura y la literatura criollista –ampliamente documentada en Chile y Perú– y la prensa escrita, documentada en todos los países⁶. No obstante, la presencia de la cueca en los salones aristocrático-burgueses en calidad de baile local estilizado fue ampliamente practicada en todo el territorio, existiendo hasta hoy una gran cantidad de imágenes y referencias que, en cierto modo, sobredimensionan su importancia como baile de salón y minimizan



Zamacueca. Estampa, en P. Kauffmann, *Sud-Amérique: séjours et voyages au Brésil, à La Plata, au Chili, en Bolivie et au Pérou*, París, E. Plon et Cie., 1879. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

la vivencia que el pueblo tuvo de ella en espacios de baile espontáneos y callejeros⁷. Es de subrayar que estos lugares fueron básicamente espacios públicos utilizados para toda clase de celebraciones y efemérides que reunían a la población en torno a la comida, el baile o la conversación, todas ellas formas *agrarias* de sociabilidad que causaban cierto escozor en los viajeros, seguramente porque detrás se veía reflejada la ruralidad y pobreza de las sociedades sudamericanas, con su carga de segmentación urbana y analfabetismo generalizados.

La ubicuidad festiva de la zamacueca se vio facilitada por dos cuestiones importantes: primero, por el hecho de que fuera un género ambiguo que podía figurar en una fiesta masiva como música «popular», en un cancionero, poesía lírica popular impresa o acto de repentismo (payada) como «música folclórica»⁸, o en una partitura como «aire nacional» para el salón; segundo, la coreografía del baile, que desde entonces hasta hoy busca retratar una escena de conquista amorosa a través de movimientos semicirculares o circulares hechos con pañuelo, invitando así a participar a la audiencia receptora con jaleos y gritos de ánimo e incluso con interrupciones del baile para improvisar versos.

Ahora bien, las versiones de zamacueca de cada país, aunque mantuvieron este núcleo central, corrieron distinta suerte durante el siglo xx. Algunas se desarrollaron como géneros tradicionales fuertemente performativos (como la marinera peruana), mientras que otras mantuvieron cierto carácter intimista en su repertorio de pasos (como la cueca cuyana, nortena y boliviana) y otras disminuyeron ese romanticismo para hacerse más pícaras y lascivas (como el caso de la cueca chilena), aumentando o disminuyendo la velocidad de la interpretación, como veremos a continuación al repasar los aspectos musicales de estas variantes regionales.

Rasgos musicales

Si bien la zamacueca se desarrolló en Sudamérica manteniendo una base coreográfica relativamente similar, puede decirse que la relación entre texto y



Zambos danzando zamacueca, Lima. Estampa en Manuel Atanasio Fuentes, *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, París, Firmin Didot, Imp. Lemerrier, 1867. Madrid, Biblioteca Hispánica.

música fue la causa de que durante más de cien años la estructura de la danza mantuviera una forma fácilmente identificable. Aunque no contamos con fuentes detalladas que nos describan la música de la zamacueca en este periodo, puede inferirse –como ocurre con otros casos americanos– que la condición bailable de la danza obligó a mantener una estructura medianamente fija para facilitar el baile de pareja, reduciendo así la improvisación y aumentando la repetición de su texto, ritmo, melodía, instrumentación e incluso armonía durante más de un siglo. La música y el texto de la zamacueca, por tanto, permitieron mantener estable su forma como género dancístico, conservando una serie de elementos estructurales que perduraron en medio de las transformaciones derivadas de la práctica social del baile en cada uno de los territorios ya definidos por los Estados nacionales⁹.

Tanto los testimonios de memorialistas como las partituras y los trabajos de recopilación de tradición oral, nos permiten inferir que la zamacueca de este periodo tuvo una estructura básica relativamente similar a la que tiene hoy en los países aquí reseñados, manteniendo una introducción (instrumental) y luego el desarrollo de un

baile de pareja suelta (independiente) con un pañuelo para cada uno. El texto estaba compuesto por una distribución continua o alterna de cuartetos octosilábicos y seguidillas, obligando a construir una melodía de tipo clásico, con uno o dos motivos (*a* y *b*) agrupados en frases de cuatro u ocho compases, haciendo un total de entre 36 y 48 por cueca (sin contar la introducción)¹⁰.

Este dato técnico refleja tres cosas importantes: primero, que el texto era el agente estructurante del fraseo musical, lo que tenía a su vez consecuencias en la danza, cuyos giros coreográficos o «vueltas» dependían –y dependen aún– de los cambios en las estrofas del texto¹¹; segundo, que la interpretación vocal era más bien silábica (una nota para una sílaba) y no melismática (varias notas con una misma sílaba), con la excepción de los aires, rapsodias o improvisaciones con temática «nacional» –abundantes en las partituras del siglo XIX–, que desarrollaron un estilo lírico de interpretación más próximo a la canción, de cierta importancia en el siglo XX; y tercero y no menos importante, que la forma musical de estas músicas estuvo determinada por el texto mismo, siendo



Una chingana. En Claudio Gay, *Atlas de historia física y política de Chile*, 1854. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

frecuente encontrar cuecas en tres o cuatro estrofas con alternancia de las frases *a* y *b*, pero variando según la forma en que se cantaba, pues al texto original se le agregaban palabras, frases e incluso sílabas para cerrar las frases de cada periodo (ripios, muletillas)¹². En esta misma línea, la alternancia entre los compases de 6/8 y 3/4, la acentuación en tiempos débiles y el uso de grados armónicos fundamentales (I, IV, V o V del V) se convirtió en una marca registrada del sonido de la cueca americana, cuya tonalidad fue predominantemente mayor (con la excepción de las cuecas bolivianas y nortenas, muchas de ellas en modo menor o bien bimodales).

Ahora bien, mientras la relación texto-música y la coreografía nos permiten hablar de ciertas similitudes continentales, la instrumentación y la velocidad o tempo conforman las principales diferencias entre las zamacuecas de los distintos países, sobre todo hacia los inicios del siglo XX. Aunque la guitarra hispana de seis cuerdas constituyó desde siempre la base de la agrupación instrumental de la cueca americana, a ella se fueron agregando los instrumentos más utilizados en cada país, como el bombo, el charango y la quena en la cueca boliviana, la nortena

(que a veces añadió acordeón o bandoneón) y la chilena del norte¹³. Asimismo, se fueron agregando guitarras de ámbito mayor o menor en el caso de la cueca cuyana, un cajón peruano en el caso de la marinera, y el arpa, el guitarrón (cordófono de 25 cuerdas) y diversas percusiones en el caso de la cueca chilena (charaína, tormento y/o pandero). En otras palabras, la cueca fue adaptada a toda clase de formatos instrumentales, interpretándose además con bandas de instrumentos de metal (Bolivia, norte de Chile, Perú), orquestas sinfónicas (en el periodo nacionalista de los primeros 30 años del siglo xx), tunas o estudiantinas (Chile, Bolivia, norte de Argentina) y, en general, cualquier formato de cordófonos pulsados (en Cuyo) o agrupación de aerófonos (en las zonas andinas).

Como afirma Octavio Sánchez para el caso de la cueca cuyana, gran parte de la identidad de las cuecas se define por la forma en que se diferencian de las cuecas vecinas, donde el pulso desempeña un papel fundamental¹⁴. Así, la cueca chilena tiende a ser más rápida, la cueca norteña y la boliviana, algo más lentas, y la marinera peruana, de un ritmo intermedio. La folclorista Margot Loyola (1997), posiblemente la cultora e investigadora viva más conocedora de esta danza en el ámbito americano, señala sobre el pulso de las marineras limeñas, cuecas cuyanas y cuecas urbanas chileneras que:

La diferencia de velocidad entre las tres modalidades es notoria, siendo la *chilenera* la de mayor velocidad, con un promedio de 80 pulsos por minuto, en contraste con los 66 de la *cueca cuyana*. La variante *limeña* se caracteriza por una velocidad intermedia de 72 pulsos.

Ahora bien, en el interior de los propios países hay también diferencias que operan como marcas de identidad sonoras para cada zona, generando discrepancias que se harán evidentes en el siglo xx¹⁵.

La zamacueca americana fue, sin duda, una de las músicas bailadas más importantes de toda la región sudamericana hispanoparlante durante más de cien años y hasta la llegada de los reproductores mecánicos de música, cuando comenzó a modernizarse y debió adaptarse a nuevos espacios sociales, iniciando una nueva etapa marcada por la industria cultural y la masificación del folclore. Como he intentado mostrar en este breve relato, existen factores para valorar la existencia de una continuidad en su desarrollo entre los años 20 de los siglos xix y xx, así como elementos que indican el desarrollo de rupturas y variantes regionales que, con el paso de las décadas, se han ido consolidando sin abandonar jamás un sello americano, lo cual constituye una muestra más del equilibrio entre las identidades sonoras regionales y continentales que gobiernan la música de esta parte del mundo.

Bibliografía citada

CLARO VALDÉS, Samuel (1982), «La cueca chilena: un nuevo enfoque», *Anuario Musical* XXXVII: 71-88.

- LEÓN, Javier (en prensa), «Zamacueca», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- LOYOLA, Margot (1980), *Bailes de tierra en Chile*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- (1994), *El cachimbo: danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MENDOZA, Vicente (1948), *La Canción Chilena en México*, Colección de Ensayos núm. 4, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.
- MULLO SANDOVAL, Juan (1999), «Cueca. IV», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- PÉREZ BUGALLÓ, Rubén (1999), «Cueca. I», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- RIVERA, Estela (1999), «Cueca. II», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- ROSSELLS, Beatriz (1996), *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*, Sucre, Corte Suprema de Justicia de la Nación.
- y RAMALLO, Cecilia (2009), «La zamacueca y el cachimbo: territorios de encuentro y desencuentro», *IX Encuentro Boliviano-Chileno de cientistas sociales, historiadores e intelectuales*, La Paz.
- RUIZ, Carlos (2007), «Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica», *Suplemento del Boletín «Diario de Campo»*: 128-143.
- (2008), «Hacia una Mar del Sur extensa: la costa musical afro-pacífica», en *Memoria del Congreso Internacional Diáspora, Nación y Diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica*, México, CEMCA-CIESAS-INAH-UNAM-UV-IRD, 2008 (memoria electrónica, ISBN: 968-864-450-1).
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano (2000), «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX» *Revista Musical Chilena* LIV, 193: 45-82.
- , PRUDANT, Elisabet, CORNEJO, Tomás, y SALDAÑA, Catalina (2007), *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- SÁNCHEZ, Nancy Marcela (en prensa), «Cueca boliviana y cueca norteña argentina», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- SÁNCHEZ, Octavio (en prensa), «Cueca cuyana», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- SPENCER ESPINOSA, Christian (2007), «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, segunda época, 14 (noviembre): 143-176.
- TOMPKINS, William David (1981), *The musical traditions of the blacks of coastal Peru. Chapter VI: The Marinera*, Musicology, University of California, Los Ángeles.
- VEGA, Carlos (1953), *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*, vol. XIX: *Bailes tradicionales argentinos*, Buenos Aires, Julio Korn.

— (1956), *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1909) [1882], «La zamacueca y la zanguaraña»,
Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística I, 9: 283-285.

Bibliografía de referencia

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio (1953), *La cueca: orígenes, historia y antología*, Santiago de Chile, Nascimento.
BARAHONA VEGA, Clemente (1913), *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
CLARO VALDÉS, Samuel (1993), «Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena. Danzas tradicionales: IV», *Revista de musicología* XVI, 4 (separata).
SPENCER ESPINOSA, Christian (2007), *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid.
VEGA, Carlos (1944), *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Losada.

Notas

¹ Agradezco la colaboración bibliográfica de Nancy Sánchez, Javier León y Beatriz Rossells.

² En el caso de estos países, la zamacueca no llegó a convertirse en un baile de rango nacional sino regional. En Ecuador, según Mullo (1999: 283), esta danza se desarrolló desde mediados del siglo XIX como una versión nacional de la zamacueca chilena, mientras que en Uruguay y Paraguay fue desplazada por las danzas de pareja enlazada (Vega, 1953: 74-77). En México, sin embargo, la danza arraigó con más fuerza después de ser llevada por los marineros chilenos a tierras costachiquenses —en fechas aún poco claras—, pasando a integrarse con el tiempo en el complejo musical del son de la Costa Chica; al respecto, véase Mendoza (1948) y Ruiz (2008).

³ Véase también Rossells (2009).

⁴ Sobre el carácter nacional de la danza, véase para el caso de Chile, Spencer (2007), para el de Bolivia, Rivera (1999: 281), para el de Perú, León (2008) y Tompkins (1981), y, para el de la Argentina, Octavio Sánchez (2004 y 2008), entre otros.

⁵ Sobre los bailes de tierra, véanse Vega (1956) y Loyola (1980); sobre la vida festiva en Santiago de Chile, consúltense Salinas (2006 y 2007), y sobre la presencia ocasional de la zamacueca en el espacio boliviano durante el siglo XIX, véase Rossells (1996).

⁶ Para el caso de Bolivia, Rossells (1996: 63-64) menciona dos «samacuecas» chilenas que aparecieron en publicaciones bolivianas de los años 50, 60 y 90 del siglo XIX, así como referencias a la prensa sucreña (Charcas). Para el caso de Argentina, véase Vega (1953: 14-29).

⁷ Cabe decir a este respecto que el debate sobre la influencia de las clases o sobre el «ascenso» o «descenso» del baile como géneroailable sigue abierto hasta hoy día. Mientras que durante la mayor parte del siglo XX se creyó que las clases populares imitaban lo que se hacía en los salones (por ejemplo, Vega [1956]), en los últimos lustros esta relación ha tendido a invertirse (por ejemplo, Salinas [2000] o Sánchez [2004]). Sin embargo, es más certero pensar en un proceso de múltiples viajes de ida y vuelta entre lo urbano (salón) y lo rural (la *campaña*) donde la danza va sedimentando —de manera asincrónica— los hábitos de uso del cuerpo del grupo social en su contexto específico. Díaz Gaínza, por ejemplo, señala

que la cueca boliviana de mediados del siglo xx –bailada por soldados, artesanos y campesinos– fue originalmente una música de *chicherías* (cantinas populares), lugares desde donde entró en el salón y luego se popularizó, como recuerda Nancy Sánchez (2008).

⁸ En relación al tema de la payada o repentismo en Sudamérica, véase el artículo de Marita Fornaro en este mismo libro.

⁹ Hay que hacer notar, empero, que durante el siglo xx todas las variantes sufrieron modificaciones en casi todos los aspectos que las componen. Al menos así parece deducirse de la existencia de las cuecas chuquisaqueñas, paceñas, cochabambinas, tarijeñas y chaqueñas en Bolivia (cfr. Rivera, 1999: 281), las variantes limeña, trujillana (norteña) y serrana (o puneña) en Perú, y las variantes norteña y cuyana en la Argentina.

¹⁰ Carlos Ruiz (2007 y 2008) señala que la presencia actual de la seguidilla en los sones de la Costa Chica, en México, revela la presencia de un «viejo cancionero latinoamericano» que llegó desde el sur hasta el norte del continente, ensanchando lo que denomina el extenso *Mar del Sur*.

¹¹ Es prácticamente imposible saber la duración de compases que las cuecas locales tuvieron en el siglo xix. Sin embargo, extrapolando los datos que tenemos de principios del siglo xx y cotejándolos con las pocas fuentes que conocemos del siglo xix, podemos decir de manera tentativa que la cueca norteña tuvo, al parecer, 36 compases, la cueca boliviana 48, la cueca cuyana 40 y la cueca chilena un total variable de 36 a 52. A esto cabe añadir que, en todas las variantes de zamacueca (incluida la marinera), existió la tendencia a repetir la danza una segunda vez, aunque esta práctica pudo haberse acrecentado con la necesidad de encajar las cuecas dentro de los tiempos exigidos por los formatos de 45, 78 y 331/3 r.p.m. de la industria musical de los años 30 y 40.

¹² En términos generales, la estructura americana de la cueca podría definirse como una forma A-B-A con una introducción previa, donde la A inicial contiene una doble repetición de los motivos (del tipo *aabb*), B una interacción de éstos (del tipo *abb*, *abbab*) y la tercera A una pequeña variante de la primera parte, con la intención de cerrar o rematar la música. Para la cueca cuyana, véase Octavio Sánchez (2008); para la norteña y boliviana, Nancy Sánchez (2008), y para la chilena, Claro (1982).

¹³ También llamada cachimbo. Al respecto, véase Loyola (1994).

¹⁴ Sánchez (2004).

¹⁵ Durante el siglo xix, las referencias a la velocidad de la música son escasas, con la excepción de los cronistas. Sin embargo, y aunque referidos al siglo xx, algunos investigadores confirman estas diferencias para el caso de sus países. Pérez Bugalló (1999: 280), por ejemplo, señala que en el norte de la Argentina la coreografía es similar –aunque más rápida– a la de la zamba de ese mismo país; Rivera (1999: 281), en cambio, dice que hay notables diferencias coreográficas y de pulso entre las cuecas bolivianas, como se aprecia en la cueca chuquisaqueña (más bien lenta), la cueca paceña y cochabambina (más rápida y alegre), la tarijeña (más vivaz) y la chaqueña (de zapateado intenso, similar a la chacarera). Lo mismo puede decirse de la cueca chilena, donde los testimonios orales muestran la existencia de diferencias de pulso entre la cueca urbana o brava santiaguina (más rápida) y la cueca porteña (más lenta).

De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense

Marita Fornaro

Definición y contexto tradicional

La improvisación de textos poéticos acompañada de música está presente en varios países de América Latina, desde el Caribe hasta el extremo sur. Un caso específico es la payada, manifestación poético-musical presente en Argentina y Uruguay, con vinculaciones muy cercanas, como la paya chilena.

La payada está basada en la creación repentista de textos sobre estructuras estróficas de origen hispano; la más frecuente es la décima¹. Se dan dos grandes tipos de repentismo o «canto de improviso»: el individual, en el que un payador crea sus versos sobre un tema dado, y la *payada de contrapunto* o *desafío* entre dos improvisadores, ocasionalmente entre tres. En el área rioplatense se canta actualmente *por milonga*, con acompañamiento de guitarra; también fue muy popular la cifra. El oficio de payador es predominantemente masculino, si bien se dispone de datos sobre mujeres payadoras desde el siglo XIX.

La práctica del *improviso* está documentada para los siglos XVIII y XIX en las pulperías de campaña, acompañando fiestas rurales con ocasión de labores ganaderas, y también en las gestas de resistencia –como las Invasiones Inglesas al Río de la Plata (1806-1807)– y luego de la independencia. En otras regiones americanas, la poesía improvisada aparece en diferentes contextos, como los velorios de angelito, donde se velaba a niños pequeños con música, danza y comida, y los velorios de cruz, en la festividad del mes de mayo, de importante desarrollo en Venezuela y Chile.

Ubicación en los repertorios de origen hispano. Evolución del género en el siglo XIX

Durante nuestra investigación comparativa hemos establecido para el área rioplatense tres grandes tipos de repertorios en relación con la presencia de elementos de origen hispánico: repertorios con grado mínimo de reelaboración, como el romance cantado; repertorios de reelaboración media, en los que ubicamos el canto improvisado, y repertorios de máxima reelaboración, entre los que se encuentran la canción profana y el repertorio de origen coreográfico, con expresiones compartidas en toda Iberoamérica.

El canto improvisado llega con los colonizadores y se desarrolla en el ámbito rural de la cuenca del Río de la Plata, en territorio argentino, uruguayo y también brasileño. Los relatos de viajeros y cronistas abundan en referencias al canto masculino a solo, acompañado de guitarra, y específicamente al canto improvisado. Es clásica la observación de Concolorcorvo, quien en 1773 comenta para la Banda Oriental del Uruguay: «Se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean y muchas que sacan de su cabeza»². Entre las citas disponibles para la Provincia de Buenos Aires, seleccionamos la de Alejandro Gillespie, prisionero durante las citadas Invasiones Inglesas, para quien «la poesía parece el genio conductor de las clases inferiores en esta parte de la América del Sur, pues al pedirle a cualquiera que toque la guitarra, siempre la adaptará a estrofas improvisadas y convenientes, con gran facilidad»³.

En muchas de estas crónicas, la poesía payadoresca y sus portadores son descritos desde una profunda alteridad: el habitante del campo rioplatense y el gaucho, en especial, son sentidos como «el Otro». Su quehacer se asimila a estados de barbarie; pertenecen a las clases inferiores, y hacer música se opone a la laboriosidad esperable desde las ciudades. El gaucho, producto del mestizaje entre españoles, portugueses y culturas indígenas de la región, es considerado la amenaza del proceso civilizatorio. Ese «otro» se transforma en «nosotros» cuando las elites argentinas y uruguayas, ya lograda la independencia de los dos países, necesitan construir un universo simbólico que sostenga una identidad diferenciada. Y comienza entonces a forjarse en el imaginario rioplatense una figura idealizada que asocia al gaucho con el valor, con la libertad; su música, sobre todo la del payador que «canta opinando», también adquiere ese estatus.

En las primeras décadas del siglo XIX, destaca la figura fundacional de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), escritor mulato nacido en Montevideo, considerado por algunos investigadores como payador tradicional y por otros como uno de los iniciadores de la poesía gauchesca. Hidalgo plasma su poesía revolucionaria en Buenos Aires y Montevideo, con forma de *cielitos*, género literario-musical y coreográfico derivado en su primer aspecto del romance español. Incluimos una cuarteta de su *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú* (1818):

Cielito, cielo que sí,
vivan las autoridades
y también que viva yo
para cantar las verdades.

Debe tenerse en cuenta que, en el Río de la Plata, el término «gauchesco», además de aludir a aspectos concernientes al gaucho y su entorno, también se aplica de manera específica a expresiones literarias en poesía y prosa, incluso hoy en día. En el caso de la poesía, no alude a las creaciones que generalmente se consideran «folclore» o «cultura tradicional», sino a productos de escritura académica. Para entender esta diferencia, cabe aclarar que la poesía gauchesca no es *del* gaucho sino *sobre* el gaucho y *a la manera* del gaucho⁴.

El canto de improviso puede clasificarse, según este enfoque, como folclórico o tradicional en sus inicios, si bien con el transcurrir de los siglos *xix* y *xx* se hace cada vez más presente en los ámbitos de las sociedades tradicionalistas o nativistas que cultivaron la recreación de la cultura gauchesca, en los ambientes del espectáculo urbano y luego en los medios de comunicación. El payador pasa de ser un habitante del ámbito campesino ganadero que destaca por sus capacidades poético-musicales, a constituirse en un profesional de esta manifestación que improvisa *a la manera* del gaucho, incluso vestido como tal.



Payador en Verdún, fiesta de Nuestra Señora del Verdún, Departamento de Lavalleja, Uruguay, 1983.
Fotografía: Antonio Díaz.

Sigamos esta evolución del género. A medida que avanza el siglo *xix* se intensifica la relación entre poesía oral y poesía escrita; hacia 1830, aparecen periódicos escritos en verso al estilo payadoresco y se imprimen centenares de folletos. Medio siglo después, el payador comienza a ser una figura conocida en las ciudades; en lo que Marcelino Román define como la «época de oro» (1890-1915), la práctica de la payada, si bien continúa en el ámbito rural, entra en el circo criollo, en el teatro y en los cafés urbanos. Se graban los primeros discos con improvisaciones. En esta época se establecen normas que perduran hasta hoy en el canto payadoresco. También se legitima como espectáculo el enfrentamiento escénico de figuras destacadas, en ocasiones con jurados que determinan quién es el vencedor. La primera payada profesional documentada

es protagonizada por uno de los payadores argentinos más influyentes en la evolución del género, Gabino Ezeiza (1858-1916), y por el uruguayo Juan de Nava (1856-1919), representando, además, una tradición de enfrentamientos poéticos entre creadores de los dos países, práctica que se mantiene hasta la actualidad.

La poética de la payada

El núcleo de la payada es la poesía improvisada. Un payador se legitima, se recuerda, se admira por su facilidad y rapidez para improvisar, por su dominio de la versificación y de la rima, por sus conocimientos para nutrir de sentido los versos. Su voz, su talento lírico o su capacidad como instrumentista son secundarios.

Como toda improvisación, este desafío poético tiene sus reglas. La milonga cantada puede estructurarse sobre cuartetas, quintillas, sextillas, octavillas y décimas, con sus correspondientes estructuras poéticas. La décima, especialmente la llamada espinela (versos octosílabos con rima consonante *abbaaccddc*), y, en segundo lugar, la cuarteta son las más utilizadas en la actualidad. La sextilla, versificación del *Martín Fierro* de José Hernández –máximo ejemplo de poesía gauchesca–, adquirió mayor popularidad a partir de la difusión de esta obra a finales del siglo XIX.

Cuando la payada es de contrapunto, rigen además normas de relación entre los repentistas involucrados. Ercilia Moreno Chá⁵ ha sistematizado estas reglas: debe establecerse si la payada tiene una duración determinada o indeterminada; cada payador debe cantar en forma alterna una estrofa durante el transcurso de la improvisación; por lo general, media un interludio de cuatro compases entre una y otra estrofa; la última estrofa se estila que sea cantada entre los dos payadores intervinientes, que entonces alternan pares de versos. Como medio para establecer o reafirmar su identidad ante el público, e incluso la autoría de los versos creados, los nombres de los payadores deben ser citados en los dos últimos versos de la payada o en su primera estrofa.

En la temática de esta forma de poesía popular, que es muy abundante, predominan los asuntos relacionados con el mundo gauchesco, así como los históricos y patrióticos locales y también a escala latinoamericana e incluso mundial; la guitarra, los aspectos autorreferenciales, las propias andanzas del payador, de quien se espera haya recorrido por lo menos geografías cercanas como parte de su oficio. A petición del público o de un jurado, o convocados por una celebración, los payadores pueden improvisar sobre los temas más variados, desde un objeto cotidiano hasta cuestiones filosóficas. Es frecuente el tono sentencioso, es decir, la tendencia a emitir juicios de valor, muchas veces sobre temas trascendentales. El castellano puede utilizarse a un nivel coloquial, pero también buscando sus aspectos artísticos, arcaicos, y a veces imitando el habla campesina. Pueden aparecer cultismos y en ocasiones se utilizan términos creados por los propios payadores.

Hemos seleccionado como ejemplo un fragmento de una payada en décima, entre los uruguayos José Curbelo y Eduardo Moreno⁶, en la que se aprecia la circunstancia de que un payador plantee una pregunta, en este caso sobre el propio oficio de payador. Aquí observamos menciones al carácter de don de este arte y a la guitarra, el tono sentencioso y la referencia «culta» a Cervantes. Incluimos también la estrofa final, *a medio verso*.

MORENO: Seis sendas las del cordaje
vibrante de este instrumento
que trazan rumbos de aliento
vital para mi mensaje.
Lo reencuentro en el paisaje
común de todos los días,
antigua escenografía
que usted dejó en Uruguay
con sed de saber qué hay
detrás de las lejanías.

CURBELO: Canto como canta el viento
cuando acaricia el ramaje,
es sencillo mi lenguaje
y muy común mi argumento,
cada huella es un intento
en esta lucha en que estoy,
me dan afecto y yo doy
lo mucho o poco que tengo,
no ignoro de dónde vengo
y además sé dónde voy.

MORENO: Una pregunta quisiera
formularle sobre el paso.
Mientras mi guitarra abrazo,
porque hay vida en su madera,
la guitarra es compañera,
pero a veces otro amor
condiciona su labor.
¿Si eso le ocurriera un día,
usted abandonaría
el arte del payador?

CURBELO: Hondamente satisfecho
por vocación es mi esfuerzo,
mi camino no lo tuerzo ,
me gustar tranquear derecho,
por lo que siembro cosecho,
recojo por lo que di,
no crea que pienso así
por vanidad de mi parte,
pero yo no elegí el arte,
el arte me eligió a mí.

MORENO: Me pide que yo no crea
que es vanidad de su parte
y habla del genio del arte
que ha iluminado su idea,

ya vio la culta platea
que con aplauso lo premia
que no hay ni un soplo de anemia
en su talento radiante,
miren qué nuevo Cervantes
se pierden las academias.

CURBELO: Con ironía me corrige,
su defensa es el agravio
y está poniendo en mis labios
palabras que yo no dije,
mas su juicio no me aflige
ni su academia brillante,
la vida me dio bastante
para enfrentarlo en un reto
con el debido respeto
que me merece Cervantes.

[.....]

CURBELO: Vamos a dejarla así,
otro día la seguimos.

MORENO: Usted sabe que lo estimo
como usted me estima a mí.

CURBELO: A veces al frenesí
conviene ponerle freno.

MORENO: Tracemos sobre el terreno
dos caminos paralelos.

CURBELO: Uno es de José Curbelo,
otro es de Eduardo Moreno.

La música de la payada

La guitarra y sus derivados regionales son los instrumentos más presentes en el acompañamiento del canto de improviso en toda Hispanoamérica. Este aspecto diferencia la herencia española del mundo lusoamericano: en Brasil, se acompaña con diversos instrumentos; en las expresiones correspondientes al Río de la Plata, especialmente el estado de Rio Grande do Sul, los *trovadores* se acompañan con acordeón en la *trova en mi maior de gavetão* y en la *trova de martelo*.

La cifra, hoy casi en desuso, constituye el tipo más arcaico de acompañamiento de la payada rioplatense, en la que los rasgueos alternados con la voz constituyen el elemento caracterizador; la melodía entonada se

mueve en un ámbito muy reducido, de cuarta o quinta; algunas estrofas pueden ser recitadas. Si la guitarra acompaña la voz, se puntea la melodía como acompañamiento, pero los rasgueos nunca coinciden con la expresión vocal.

Como ejemplo de canto por cifra incluimos una magnífica pieza del Archivo Lauro Ayestarán, grabada al cantor Héctor Abriola en el Departamento de Rocha (este de Uruguay) en 1952. Su temática alude a la guitarra, al canto del payador y a la situación idealizada del valor del cantor gauchesco en el contexto de un «duelo criollo»; su estructura se ciñe a la décima espinela, con el artificio del cantar con *pie trabado*: el contenido literario debe buscar que tenga siempre sentido el mismo décimo verso para todas las estrofas.

La calma augusta y serena (*bis*)
de la noche se desgarrar
y en la voz de una guitarra
parece alzarse una pena
dulce, animada suena
deshojando la emoción
guardada en el diapasón
donde las cuerdas vibrantes
hacen brotar fulgurantes
chispazos de tradición.

Del acento apasionado (*bis*)
con que la canción rebosa
está pendiente una moza
tras el balcón entornado,
en su pecho enamorado
se agita su corazón
y el brillo de la pasión
ilumina sus ojazos
que también tienen chispazos,
chispazos de tradición.

De pronto un gaucho taimado (*bis*)
que quisiera ser su dueño,
que acaso velaba el sueño
de su tormento adorado,
viene a retar al osado
payador con su facón,
pero al primer tropezón
los aceros se entretocan
y arrancan cuando se chocan
chispazos de tradición.

Hay un hombre apuñalado
al pie del balcón florido
y queda un cuerpo tendido

sobre el suelo ensangrentado,
un sollozo acongojado
se escucha tras el balcón
y en su caballo el matón
se oye alejar galopando
con los cascos arrancando
chispazos de tradición.

Baja un silencio de muerte
del firmamento estrellado
sobre el crimen que ha sellado
el derecho del más fuerte;
junto al payador inerte,
ahogada por la emoción,
cae la moza y su oración
se eleva hacia las estrellas,
que reflejan, también ellas,
chispazos de tradición.

A medida que avanza el siglo XIX, los payadores utilizan cada vez más la milonga como base musical, en la actualidad la más popular. También se emplea, sobre todo en la República Argentina, el vals, el estilo y la habanera.

El término «milonga» alude a dos expresiones poético-musicales con puntos de contacto, pero con fuertes diferencias entre estos aspectos y en su función: la especie lírica, sobre versos improvisados o no, que nace en el ámbito campesino para pasar al urbano y mediatizarse, y la de función coreográfica, surgida hacia 1880, de presencia predominantemente urbana. Esta última aparece fuertemente vinculada al tango. La milonga tiene relación con la habanera en sus aspectos rítmicos y una gran variedad en cuanto a estos últimos.

La influencia de los medios. Escenarios actuales del canto payadresco

Como ya se ha anotado, desde finales del siglo XIX las creaciones de los payadores se han transmitido a través de pliegos sueltos, folletos, pequeños libros, de los que existen cientos en Argentina, Uruguay y Chile. Estas creaciones, también presentes en la península Ibérica y en otros países americanos, constituyen un formidable ejemplo de cultura popular escrita. Son conocidas como «literatura de cordel», por la costumbre de ofrecer los versos a la venta colgados de una cuerda; como «octavillas», en alusión al formato del papel en que solían publicarse, y, en Chile, como «lira popular», término que constituye un magnífico resumen de su carácter poético y de su génesis. Algunos de los enfrentamientos más famosos entre payadores fueron transcritos en Argentina mediante taquigrafía y luego impresos. Pero el más importante medio de difusión fue la radio, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX. Un hito importante en este aspecto lo constituyó la «Gran Cruzada Gaucha» de 1955, organizada desde Uruguay por Dalton Rosas Riolfo, en un movimiento que aglutinó a payadores uruguayos y argentinos.

En la actualidad, la creación de textos según las normas de la payada tiene fuerte presencia en Internet, con páginas que recogen versos escritos, despojados de su acompañamiento musical, y con normas más laxas que las de los enfrentamientos profesionales. Las comunidades de exiliados protagonizan algunos de estos sitios *web*, como es el caso del uruguayo *laredota.com*, cuyo nombre alude a un episodio histórico de la gesta artiguista.

En cuanto a otros escenarios actuales de esta práctica, éstos evidencian aspectos de su institucionalización, como la existencia de un Día del Payador declarado oficialmente en Argentina y Uruguay, o la presencia de payadores en festividades organizadas desde lo oficial, como las Semanas Criollas uruguayas. Otro aspecto a señalar es la organización de Encuentros de Payadores a diferentes niveles, especialmente los encuentros internacionales que han tenido lugar en islas Canarias, Cuba, México o Chile, por citar algunos.

La payada, «género de intersección»

La práctica de la payada rioplatense es un ejemplo de intersección entre el ámbito rural y el urbano, entre la transmisión según las normas puristas de la cultura tradicional o folclórica –reelaboración local de una práctica de literatura y música basada en la oralidad y con profundidad temporal, es decir, de boca en boca, de generación en generación– y la difusión mediatizada a través de escenarios muchas veces comerciales y, especialmente, a través de la radiodifusión y diversos soportes fonográficos. Es también un género que se manifiesta mediante la poesía de producción espontánea de tradición oral, esta misma poesía transcrita en pliegos sueltos y la poesía denominada gauchesca, creada por poetas letrados e inspirada en la figura del gaucho. De ahí que pueda considerarse que el canto del payador fue transformándose de una manifestación tradicional o folclórica a una popular mediatizada.

Finalmente, en las dos últimas décadas se ha profundizado un movimiento transnacional de acercamiento entre payadores, decimistas, versadores y otros cultores del repentismo, que entre sus aspectos caracterizadores presenta el propósito de señalar la existencia de un patrimonio iberoamericano compartido.

Bibliografía citada

- CONCOLORCORVO [Alonso Carrió de La Vandera] (1942), *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima. 1773*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar.
- GILLESPIE, Alejandro (1921), *Buenos Aires y el interior. Observaciones reunidas durante una larga residencia, 1806-1807*, Buenos Aires, A-Z Editora.
- JACOVELLA, Bruno C. (1959), «Las especies literarias en verso», en *Folklore Argentino*, Buenos Aires, Nova.
- MORENO CHÁ, Ercilia (1997), «Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea», en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. Santa Rosa (La Pampa): 190-197*.

Bibliografía de referencia

- AHARONIÁN, Coriún (1982/2002), *El arte del payador* [incluido en el LD/CD homónimo], Montevideo, Ayuí.
- ARETZ, Isabel (1952), *El folklore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi.
- ASTORGA ARREDONDO, Francisco (2000), «El canto a lo poeta», *Revista Musical Chilena* 54, 194.
- AYESTARÁN, Lauro (1967), *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca.
- (1968), *Teoría y práctica del Folklore*, Montevideo, Arca.
- DI SANTO, Víctor (1987), *El canto del payador en el circo criollo*, Buenos Aires, edición del autor.
- FORNARO, Marita (2000), «La guitarra popular y académica en Uruguay: una historia de encuentros», en *La guitarra en la historia*, vol. XI, Córdoba (España), Ediciones de la Posada.
- HIDALGO, Bartolomé, y AYESTARÁN, Lauro (1977), *Cielitos y diálogos patrióticos. La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)*, Montevideo, Arca.
- LUGONES, Leopoldo (1944), *El payador*, Buenos Aires, Centurión.
- LYNCH, Ventura R. (1953), *Folklore bonaerense*, Buenos Aires, Lajouane.
- MORENO CHÁ, Ercilia (1997), «Por los caminos del payador profesional actual», *Revista de Investigaciones Folklóricas* 12: 103-111.
- (1998), «La cifra en el canto del payador», *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»* 3.
- MOYA, Ismael (1959), *El arte de los payadores*, Buenos Aires, Editorial P. Berrutti.
- NAVARRETE, Micaela (1999), «Los buenos versos», prólogo a la edición de *La Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*, ed. Micaela Navarrete, Santiago de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, DIBAM y Editorial Universitaria.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén, DANNEMANN, Manuel, y AGUSTONI, Nilda (2001), «Payada [paya]», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8: 528-529.
- PLESCH, Melanie (1999), «La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX», *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»* 4.
- ROMÁN, Marcelino (1957), *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Lautaro.
- SEIBEL, Beatriz (1988), *El cantar del payador. Antología*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- (2001), «Payador», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8: pp. 528-529.
- VEGA, Carlos (1944), *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*, Buenos Aires, Losada.
- VIGLIETTI, César (1947), *Folklore en el Uruguay. La guitarra del gaucho, sus danzas y canciones*, Montevideo, edición del autor.
- (1968), *Folklore musical del Uruguay*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo.
- (1973), *Origen e historia de la guitarra*, Buenos Aires, Albatros.
- WILKES, Josué T., y GUERRERO CÁRPENA, I. (1946), *Formas musicales rioplatenses (cifras, estilos y milongas). Su génesis histórica*, Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos.

Discografía

El arte del payador, vol. 1, Montevideo, Sondor, 2002.

El arte del payador 1. Carlos Molina. Gabino Sosa, Montevideo, Ayuí, 2002.

Carlos Molina. *El canto del payador*, Montevideo, Ayuí, 2002.

Homenaje al payador rioplatense, texto y edición musical Ercilia Moreno Chá, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2005.

El payador. Payadas y canciones, Montevideo, Asociación de Payadores «Bartolomé Hidalgo», 2000.

Notas

¹ La décima es una estructura poética constituida por estrofas de diez versos octosílabos; una de sus posibles fórmulas de rima es la conocida como «espínela», en alusión al poeta y vihuelista español Vicente Espinel. Esta fórmula, de rima predominantemente consonante en los repentistas hispanoamericanos, es *abbaaccddc*.

² Concolorcorvo [Alonso Carrió de la Vandra], en su *Lazarillo de ciegos caminantes* (1942: 33).

³ En sus crónicas *Buenos Aires y el interior* (1921: 64).

⁴ Bruno Jacovella (1959: 105) diferencia poesía folclórica, poesía gauchesca (*a la manera del gaucho*) y poesía nativista (también llamada tradicionalista). Esta última, si bien conserva los temas gauchescos y la nostalgia por la perdida vida campesina, no imita el lenguaje rústico y no tiene finalidad épica ni polémica.

⁵ Moreno Chá ha trabajado en los últimos quince años sobre payadores argentinos y uruguayos; para este aspecto, véase Moreno Chá (1997).

⁶ Disponible en el CD *El arte del payador* (véase Discografía).

La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo xix y las primeras décadas del siglo xx. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada

Hugo J. Quintana

Introducción

Dadas las limitaciones que tiene el historiador de la música en América latina, a efectos de poder acceder a los archivos privados del siglo xix, las fuentes hemerográficas de dicho periodo constituyen hoy por hoy el más importante medio para la reconstrucción de nuestro pasado musical decimonónico. Las publicaciones periódicas, además, tienen la condición multifuncional de ponernos a mano, no sólo las partituras que se difundieron en esos años, sino todo el complejo cultural que acompañó a aquellas piezas, ya para juzgarlas, ya para ilustrarlas, ya simplemente para acompañarlas, dándonos hoy la posibilidad de contextualizar aquellas obras en el seno de la sociedad que las hizo nacer.

Desde la perspectiva del historiador de la música, las publicaciones periódicas del siglo xix pueden ser subdivididas en dos grandes grupos, a saber: los periódicos y revistas de interés general, cuya información musical, sin embargo, sigue siendo inmensamente valiosa, y aquellas otras que, sin ser exclusivamente musicales, tenían un marcado interés artístico y, por ello, solían publicar partituras o, por lo menos, hacerse acompañar con algún álbum o separata musical. Al estudio de este último tipo de publicaciones se dedicó la musicóloga Ellie Anne Duque en el trabajo titulado *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo xix*

(1848-1860), dado a conocer en Caracas durante el Congreso Iberoamericano de Musicología de 1998, dedicado precisamente al tema de la «música iberoamericana de salón». A esa misma cita, y con la misma intención, acudimos también dos investigadores locales, quienes para la fecha veníamos trabajando sobre el tema de la música en la hemerografía caraqueña del siglo XIX; a saber: Fidel Rodríguez (2000), con la ponencia «Los compositores venezolanos y sus obras en la *Lira Venezolana* y *El Zancudo*», y Hugo Quintana (2000), con el trabajo titulado «La música en la Caracas del siglo XIX y comienzos del XX, vista a través de las páginas de *El Cojo Ilustrado*».

La inevitable comparación que surgió después de haber compartido la misma mesa con la colega colombiana, nos permitió constatar la extraordinaria similitud de modismo y costumbres musicales habida entre estas dos capitales suramericanas, y ello a pesar de los años que mediaron entre la aparición de los tres periódicos estudiados por Ellie Anne Duque en Bogotá (1848-1860) y los estudiados por nosotros en Caracas (1876-1915). En este último sentido, tal vez sería bueno aclarar que en la capital venezolana también existieron publicaciones periódicas para mediados del siglo XIX, pero su vida y su difusión parecen haber sido tan modestas que hoy prácticamente no nos queda más que el nombre y alguna que otra referencia lejana; fueron algunas de estas publicaciones: *La mecha* (1838), primer periódico musical que se difundió en Venezuela; el *Entreacto*, periódico literario y artístico que se difundió en Caracas seis años después de *La mecha*; el periódico musical por suscripción del músico Román Isaza, con composiciones de él mismo (1851); la *Lira venezolana*, periódico musical que no debe confundirse con la revista del mismo nombre que fundará Llamozas a finales del siglo XIX (1852); el *Álbum filarmónico* (1853); dos periódicos musicales (uno religioso y otro seglar) dirigidos por José Ángel Montero (1857), etcétera.

El contexto histórico-musical

Antes de referirse al contenido propiamente musical, ubicado en los periódicos *El Neo-Granadino*, *El pasatiempo* y *El mosaico*, la musicóloga Ellie Anne Duque estimó necesario observar que este proyecto editorial de mediados del siglo XIX se inscribió dentro de un proyecto de modernización socio-política, propia del Estado liberal, que buscaba instaurar la clase dirigente bogotana de aquellos años. Esto se expresó, en lo musical, en la creación de sociedades filarmónicas, cuyo objetivo primordial era conformar agrupaciones instrumentales y ofrecer conciertos públicos, además de procurar el fomento de instituciones dedicadas a la enseñanza musical, lo que incorporó frecuentemente a profesores foráneos (europeos, sobre todo) en el equipo de dichas instituciones. Dentro de este engranaje, precisamente, es donde se insertó la imprenta musical como medio indispensable para difundir la música.

Estos elementos destacados en el trabajo de Ellie Anne Duque son igualmente rastreables en los periódicos caraqueños del segundo tercio del siglo XIX, aun cuando ellos no estuvieran especializados en la temática musical. En este sentido –y según afirmó Milanca Guzmán en 1993–, uno de los aspectos de interés musical que resalta al revisar la hemerografía caraqueña entre 1830 y 1843 es aquel que tiene que ver con la educación musical en sus

distintas modalidades. Según consta en el subcapítulo que Milanca tituló precisamente «La educación musical», la *Gaceta constitucional de Caracas* del 7 de junio de 1831 revelaba que en la «Escuela Inglesa» las alumnas recibían clases de música. Por su parte, el periódico *Los venezolanos* del 9 de junio de 1832 revelaba también que para la fecha contaba Caracas con una academia de música en la Escuela Pública de Niños Pobres y que dicha academia estaba dirigida por José María Montero, importante músico de la época. Finalmente, en más de un aviso del diario *El nacional*, de abril de 1834, se deja ver que la Sociedad Económica de Amigos del País también contaba con una academia de música y que ella estaba dirigida por el compositor Atanasio Bello. Asimismo, deja ver un aviso de prensa, aparecido en *La bandera nacional* (31 de julio de 1838), que decía que en la escuela regentada por las señoras Jugo se daban clases de guitarra y arpa. Cosa parecida se puede constatar en una nota de prensa que notifica la aparición del Colegio de Roscio (*Correo de Caracas*, 16 de junio de 1839, y *El liberal*, 31 de agosto de 1841).



Portada del *Álbum de las señoritas. Composiciones para piano*, en la *Lira Venezolana*. Caracas, Archivo de la Escuela de Música José Ángel Lamas. Tomada de la edición facsímil, compilación y estudio preliminar de Hugo J. Quintana, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo-CONAC, 1998.

Otra modalidad de la educación musical que comúnmente se publicita en la hemerografía caraqueña de principios del periodo republicano, es la de profesores particulares que ofrecen clases a domicilio. Éste es el caso –por ejemplo– del aviso que Atanasio Bello publicó en *El venezolano* del 26 de abril de 1843, en el que se ofrecen clases de solfeo y vocalización. Aunque el aviso de Atanasio Bello nos habla de un profesor venezolano, parece –a decir de Milanca

Guzmán (p. III)– que este espacio hemerográfico era más utilizado por los profesores foráneos, quienes vinieron a Caracas a ofrecer sus servicios. Julio Hohene (profesor, entre otros, de la afamada pianista Teresa Carreño) fue una muestra de ello y ofreció sus servicios a través de las páginas de *El liberal* del 4 de febrero de 1842. Lo propio hizo G. W. Kruse, quien difundió sus avisos a través de *El venezolano* del 3 de enero de 1843.

Como era de esperar, la prensa capitalina colombiana de la tercera y cuarta década del siglo XIX también prestó sus páginas para publicitar conciertos, destacando entre ellos los propiciados por la llamada Sociedad Filarmónica, institución que también existió en la Caracas del siglo XIX. Son elocuente ejemplo de lo dicho los avisos aparecidos en el periódico *El nacional* de 1834 y en *La bandera nacional* de 1837.

El estudio de Ellie Anne Duque sobre las publicaciones periódicas colombianas de mediados del siglo XIX se ilustra también con el facsímil de algunos avisos de prensa destinados a la publicidad de interés musical habida en



Himno al siglo xx, portada de *El Cojo Ilustrado*, núm. 217, 1 de enero de 1901. Archivo de Hugo J. Quintana

esas fuentes hemerográficas; este mismo tipo de anuncios desempeñó un papel fundamental dentro del complejo engranaje que significó la «vida musical» de la ciudad de Caracas, publicitando todos los otros servicios que conciernen a la «cultura musical». El mejor ejemplo de ello podemos encontrarlo en el *Diario de avisos*, cuyos ejemplares se difundieron en Caracas durante el segundo y tercer tercio del siglo XIX, ocupándose en abundancia de difundir el comercio de pianos y de algunos otros instrumentos, la venta de textos musicales y partituras, el ofrecimiento de clases particulares de canto o piano, el ofrecimiento de afinadores de piano, la aparición de nuevos periódicos de música, la publicidad sobre establecimientos litográficos que imprimían música, los servicios de orquestas particulares, etcétera.

Sobre la música difundida

La colección que estudió Ellie Anne Duque está constituida por 42 obras distribuidas en tres publicaciones periódicas, a saber: 31 separatas correspondientes a *El Granadino*, publicadas entre 1848 y 1849; 1 composición aparecida en *El pasatiempo* en 1851, y 10 composiciones incluidas en *El mosaico*, entre 1859 y 1860.

Según nos advierte la musicóloga colombiana, las piezas que se difundieron por estos medios hemerográficos bogotanos fueron escritas con fines de entretenimiento (sin pretensiones virtuosísticas), por lo que se pueden considerar cabalmente como música de salón, aunque eventualmente llegaron a interpretarse en las salas de concierto. En ellas se hace uso de las pequeñas formas musicales, predominando las de tipo binario o ternario, con sus respectivas repeticiones y signos de *da capo*. El instrumento al cual están destinadas es fundamentalmente el piano (incluso a cuatro manos), aunque las hay para voz y piano, flauta o guitarra sola y flauta o violín con acompañamiento de guitarra. Los títulos suelen ser



Los ojos de Luisa de Heraclio Fernández. Partitura en *El Zancudo*, núm. 1, 9 de enero de 1876. Caracas, Hemeroteca de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela.

evocadores, con frecuentes alusiones al ser amado, a elementos de la naturaleza, a estados de ánimo, etc. Los aires cultivados son el walse (fundamentalmente), la contradanza, la polca, la redova y la polca-mazurca. Algunas veces pueden tener ciertos fragmentos que inducen o recuerdan aires nacionales. Desde el punto de vista de la textura, predomina el concepto melódico sobre cualquier otro elemento musical, con ausencia de fragmentos contrapuntísticos. Hay presencia de ornamentaciones con figuras de trinos y apoyaturas, las cuales contribuyen al

enriquecimiento de la sonoridad del piano. Los acordes arpegiados también pueden aportar cierta gracia a la ejecución y, desde el punto de vista armónico, algunos acordes disminuidos y dominantes secundarias ayudan a dar colorido a las piezas.

Respecto a los tres medios hemerográficos caraqueños que nosotros pudimos estudiar, deberá decirse lo siguiente:

- *El Zancudo* salió durante los años de 1876 a 1889, aunque con algunas irregularidades en ciertas temporadas. Lamentablemente hoy sólo se cuenta con los ejemplares correspondientes a los años 1876 a 1878 y 1880 a 1883, incluso faltan algunos números en estos años. Este semanario publicaba cuando menos una pieza por número. El repertorio que se difundió a través de sus páginas constaba fundamentalmente de vales (la gran mayoría), danzas, polcas, canciones, romanzas o melodías, mazurcas, polcas-mazurcas y alguna cosa curiosa como un «acróstico musical».
- *Lira Venezolana* salió entre octubre de 1882 y noviembre de 1883. Aunque era bimensual, sólo publicaba (de forma encartada) un álbum musical al mes. Afortunadamente hoy tenemos a nuestra disposición casi todos sus ejemplares. Durante su corta existencia difundió caprichos, romanzas, polcas, vales y fantasías.
- *El Cojo Ilustrado* salió entre 1892 y 1915. Aunque se publicaba cada quince días, difundió, en promedio, una pieza por mes, llegando a la respetable cifra de 288 obras en sus casi 23 años de existencia. Entre los géneros que preferentemente se difundieron en esta revista y, por ende, en la Caracas de entonces, se encuentran vales (los más numerosos desde luego), himnos, polcas, danzas, romanzas, canciones, marchas, barcarolas, nocturnos, recitaciones al piano, algún que otro *impromptu*, aires nacionales, baladas, minuetos, etc., además de algunas obras de carácter religioso como himnos, cantigas, letanías, ofertorios, un *Tantum ergo* y un *O Salutaris*.

En cuanto a las características generales del advertido repertorio, poco se puede agregar a lo ya señalado por Ellie Anne Duque para la colección bogotana. Acaso podría destacarse la presencia de algunos aires musicales cultivados frecuentemente en Caracas, tales como la danza, así como la aparición de algunos géneros no mencionados en la compilación colombiana, como las recitaciones al piano y el repertorio religioso.

Los compositores

Según sigue afirmando la musicóloga Ellie Anne Duque, los compositores neogranadinos ejercen su oficio a partir de los ejemplos tomados de la ópera italiana y de las piezas en boga en los salones de Londres y París². Los compositores representados en los tres periódicos bogotanos sometidos a estudio son: José Joaquín Guarín (1829-1897), Santos Quijano (?-?), Julio Quevedo (1829-1897), Manuel María Párraga (1826?-1895?), Juan Crisóstomo Osorio (1836-1887) y el venezolano Atanasio Bello (?-?).

Una vez más, lo dicho sobre la formación y la condición estética de los compositores bogotanos vale también para los compositores venezolanos.

De hecho, las publicaciones periódicas caraqueñas (*Lira Venezolana* y *El Cojo Ilustrado*, básicamente) también se prestaron para difundir en suplementos encartados música de compositores foráneos; podemos citar, por ejemplo, a Chaminade, Chopin, Henselt, Marchetti, Massenet, etc. En todos estos casos, las obras seleccionadas conforman siempre un repertorio que está integrado por piezas para piano y para voz y piano, y constituido por obras breves como minuetos, polonesas, valsos, polcas, impromptus, estudios, arias o ariosos.

Algo que sí es significativamente distinto en el caso de Caracas es el número de compositores que difundieron su música por estos medios. Como ejemplo basta contabilizar los nombres aparecidos en tan sólo uno de estos medios hemerográficos (*El Cojo Ilustrado*), cuyo resultado nos da más de un centenar de compositores venezolanos y residentes en el país, al margen, por supuesto, de los extranjeros cuya música se difundió aquí. Entre los compositores nacionales o nacionalizados, se repiten los siguientes nombres en este bimensual: Eduardo



El barquero, canción para voz y piano de Joaquín Garín (1825-1854) con texto de F. L. de Retes. Partitura en la revista *El Neo-Granadino* (1848-1849). Bogotá, colección Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República de Colombia.

Calcaño, Ramón Delgado Palacios, Andrés Delgado Pardo, Arturo Francieri, Angelina García Mesa, Manuel Guadalajara, Pedro Elías Gutiérrez, J. M. Hurtado Machado, Reynaldo Hahn, Arturo Ibarra, Salvador N. Llamozas, Francisco de P. Magdaleno, Adina Manrique, Isabel de P. Mauri, María Montemayor de Letts, Manuel Felipe Osio, Sofía R. de Pecchio, Narciso L. Salicrup, R. M. Saumell (hijo), Félix Sánchez Durán, Rosario Silva S., Jesús María Suárez, Redescal Uzcátegui y Federico G. Vollmer.

Las publicaciones periódicas y otros aspectos de la cultura musical caraqueña

No quisiéramos culminar estas líneas sin llamar la atención del lector respecto a otros aspectos de la vida musical que nutren las páginas de las publicaciones periódicas caraqueñas, los cuales, a pesar de no tratarse de música propiamente dicha, forman parte de la «cultura musical» que aquellas sociedades solían consumir. En este sentido, debe advertirse que en las páginas de *El Zancudo*, *Lira Venezolana* y *El Cojo Ilustrado* abundan reseñas biográficas de músicos nacionales e internacionales, reseñas sobre espectáculos y estrenos de obras locales y foráneas, crónicas y críticas de conciertos y montajes operísticos, publicidad y noticias vinculadas a la educación musical, artículos sobre acústica, estética musical, etnomusicología y folclore, musicoterapia, técnica pianística, organología, difusión de partituras y una extraordinaria iconografía musical, así como un despliegue, también extraordinario, de grabados y fotograbados de los elencos de las compañías de ópera visitantes, así como de otros concertistas viajeros. Esta amplia cobertura periodístico-musical nos ha hecho desmentir en varias oportunidades la idea difundida en nuestra historiografía tradicional de que se trataba de una sociedad aislada de cuanto sucedía en el mundo que le era contemporáneo. Da más bien la impresión de que aquellas gentes decimonónicas estaban muy pendientes de todas las novedades y modismos que venían de Europa (sobre todo de Francia) para tratar de imitarlos, pues, a la luz de los lugareños, todo eso era un símbolo de progreso y modernidad. No era otra cosa sino el *petit Paris* o el «París de un piso» que quiso construir el presidente Guzmán Blanco en la Caracas de fines del siglo XIX, llena de fachadas neoclásicas y de gente que vestía a la moda francesa y se expresaba con algún que otro término igualmente galo.

La opción y elección por la pequeña obra musical de salón, ya compuesta aquí, ya venida de fuera, son también una muestra de lo mismo, pues en la Europa burguesa de fines del siglo XIX se produjo, igualmente, mucha música «trivial», y muy pocos andaban detrás de los delirios sinfónicos de Berlioz, de las reformas operísticas de Wagner y, mucho menos, de las audacias armónicas de Debussy.

Era una sociedad, acaso algo superficial, que satisfacía sus necesidades lúdicas en el salón de una casa de sociedad, en cuyo centro no podía faltar un piano con una señorita (o un eventual profesional del instrumento) que lo tocara para deleite y ambientación de una velada social. A ellos podían sumarse algún que otro cantante o recitador, o una pequeña orquesta de baile, cuando se trataba de un sarao de mayor significación. Alrededor de este superficial pero ineludible evento social, se generó todo un complejo socio-económico que implicaba, entre otras cosas, las casas importadoras de pianos, partituras y libros de música, los afinadores de dicho instrumento, los compositores y profesores de piano, los editores e impresores de música y, finalmente, la prensa escrita que se encargó de publicitar y difundir el producto.

También hubo un espacio para el cultivo y la apreciación de la gran obra, digna de mayores consideraciones estéticas, pero ello quedó reservado para la ópera italiana, cuyas temporadas se realizaban unas dos veces al año, con estrenos bastantes similares a los que se conocían en la Europa de entonces. Las temporadas de ópera se alternaban a su vez con las de zarzuela, el más importante vínculo musical que quedó entre la metrópoli hispana y sus otrora colonias sudamericanas.

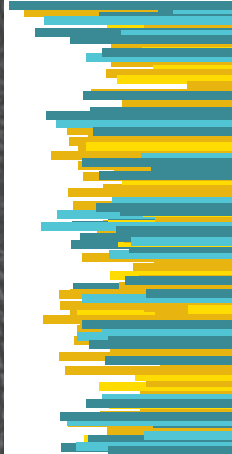
Bibliografía de referencia

- DUQUE, Ellie Anne (1998), *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*.
- (2000), «La música en Bogotá a mediados del siglo XIX y el repertorio de salón aparecido en las publicaciones periódicas granadinas», en José Peñín (coord.) *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*, 1998, Caracas, FUNVES-CONAC-TE, tomo II: 527-555.
- GUENKDJIAN, Gregorio (1993), *Partituras selectas de autores venezolanos publicadas en El Cojo Ilustrado*, Caracas, UPEL-Instituto Pedagógico de Caracas.
- LLAMAZAS, S. (ed.) (1998), *La Lira Venezolana: edición facsimilar*, compilación y estudio preliminar de Hugo Quintana, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo-CONAC.
- MILANCA, Guzmán M. (1983), «La música en el centenario del Libertador», *Revista Musical de Venezuela* 9-11.
- (1982), «El Cojo Ilustrado 1892-1915: una investigación hemerográfica», *Revista Musical de Venezuela* 6.
- (1993a), *La música venezolana: de la colonia a la república*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- (1993b), *La música en El Cojo Ilustrado*, Caracas, Dirección de Cultura de la UCV y Presidencia de la República, vols. I y II.
- PEÑÍN, José (1994), «La imprenta musical en Venezuela», *Papel musical* (noviembre-diciembre): 29-33.
- QUINTANA, Hugo (1998), *La Lira Venezolana: edición facsimilar*, compilación y estudio preliminar de —, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo-CONAC.
- (2000), «El movimiento musical de la Caracas de fines de siglo XIX y principios del XX, visto a través de las páginas de El cojo ilustrado», en José Peñín (coord.), *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología*, 1998, Caracas, FUNVES-CONAC.
- RODRÍGUEZ, F. (1998), «Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones Lira Venezolana y El Zancudo: 1880-1883», *Revista Musical de Venezuela* 37.
- RODRÍGUEZ, M. (1993), «El Zancudo: un periódico de interés musical», *Revista Musical de Venezuela* 32-33.
- SANGIORGI, Felipe (1988), «Catálogo de las partituras publicadas en El Cojo Ilustrado (1892-1915)», *Revista Musical de Venezuela* 24, 93-130.

Notas

¹ En realidad, el tema de la música en la hemerografía decimonónica había sido abordado en diversas oportunidades antes del Congreso de Musicología de 1998; entre otras investigaciones podemos citar aquí los trabajos de Milanca Guzmán (1982, 1983, 1993a y 1993b), Sangiorgi (1988), M. Rodríguez (1993), Peñín (1994), F. Rodríguez, (1998) y Quintana (1998).

² Al respecto dice Ellie Anne Duque (2000: 538): «Sus paradigmas musicales no son Bach, Mozart o Haydn, sino Herz, Thalberg, Hüntten, Bosisio, Lanner, Moscheles, Meyer y otros recordados hoy en día por sus obras menores, galopas, valeses, cuadrillas, etc...».



Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica

Guillermo Wilde

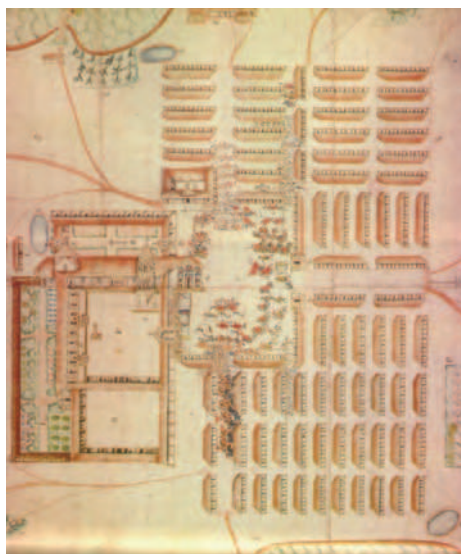
La escena final del film *La misión* muestra a un grupo de niños indígenas merodeando por las ruinas de un pueblo destruido. Entre los despojos, recogen un violín abandonado, símbolo del antiguo esplendor musical de las misiones, luego embarcan en una canoa y se pierden por un río de aguas tranquilas. Esas imágenes transmiten de manera elocuente algunas de las ideas predominantes sobre el lugar de la música europea en la vida de los indígenas de Sudamérica, ampliamente divulgadas por la literatura desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Nos recuerdan aquello que escribieron los sacerdotes jesuitas acerca de los nativos en los primeros contactos de la evangelización. Según informan, los indios sentían una natural inclinación por los sonidos europeos y la música era concebida como una potente arma de conversión, capaz de seducir a las «almas salvajes» para que adoptasen el modo de vida cristiano, transformando aquellos «feroces leones» en «mansos corderos».

En el siglo XX, esta imagen idílica de la evangelización tendió a ser cristalizada, en el plano de las artes, a través de la creación de un estilo singular, el «barroco jesuítico», que habría sido el resultado visible y audible de la simbiosis cultural entre indígenas y europeos. Sin embargo, esta mirada ha tendido a ignorar el modo en que los indígenas percibieron esas músicas extrañas y las estrategias que debieron usar los jesuitas para adaptarlas a los contextos locales, incorporando, en muchos casos, elementos de las culturas nativas. Estos aspectos forman parte de un proceso cultural y político más amplio que no estuvo exento de tensiones y conflictos.

Los jesuitas desarrollaron una intensa actividad misional en varias regiones de Sudamérica desde la segunda mitad del siglo XVI. Aunque intervinieron



mucho después que otras órdenes religiosas en la evangelización de los indios, lo hicieron con el ímpetu propio de la etapa posterior al Concilio de Trento y, especialmente, el III Concilio de Lima, donde la Compañía de Jesús tuvo una participación destacada. Los ignacianos crearon las primeras reducciones entre los guaraníes del Paraguay colonial a principios del siglo XVII, y en la región de Chiquitos y Mojos, en las últimas décadas de ese mismo siglo. Desde varios años antes habían desarrollado un programa misionero en Brasil y Perú, que buscaron extender hacia las zonas de «frontera». Pese a las grandes diferencias entre las sociedades en cuestión y a las distancias geográficas que las separaban, los conjuntos misionales mencionados respondieron a un patrón urbanístico y político común y, como demuestran los estudios más recientes, también compartieron muchos aspectos de su música, al menos en ciertos periodos. Esto se explica por el importante grado de centralización y jerarquía que la administración jesuítica mantuvo en todos sus asuntos y dominios de acción, lo que le permitía tener bajo control las actividades de regiones muy diferentes.



Plano del pueblo de San Juan Bautista, del río Uruguay.
Simancas, Archivo General de Simancas, AGS-MP y D. II-14. E, leg. 7381-71.

Hasta la expulsión de la orden en 1767-1768, varios millares de indígenas habitaron en más de 50 pueblos de misión creados en las diferentes regiones. Éstos configuraron un verdadero proceso de «etnogénesis», es decir, de formación de nuevos grupos étnicos, que si bien respondían en muchos de sus aspectos al canon civil hispano, eran el resultado mismo de la acción misional y de un largo proceso de adaptación y negociación entre sacerdotes y líderes indígenas. Poblaciones de muy diversas procedencias geográficas y, a veces, hablantes de lenguas diferentes eran congregadas y mezcladas en pueblos de reducción, donde se ajustaban a un patrón dominante desde un punto de vista político, económico, lingüístico y, no menos importante, visual y sonoro. Así se conformó gradualmente lo que el historiador David Block ha llamado «cultura de la misión», ámbito en el cual ciertas figuras, como los miembros de la elite indígena, tuvieron un rol fundamental de traducción y mediación¹. ¿Qué lugar ocupó la música en este proceso? ¿Cuál fue la actitud de

los indios frente a la música europea? ¿Qué ocurrió con sus tradiciones musicales nativas? ¿Fueron los indios capaces de componer sus propias obras? ¿Qué instrumentos aprendieron a tocar? ¿Qué pasó después de la expulsión de los jesuitas?

No es posible responder a todas estas preguntas en un espacio tan limitado. La investigación reciente ha buscado esclarecer algunas de estas cuestiones a partir de la información dispersa en numerosos documentos manuscritos y publicados. El cuadro que poseemos hasta ahora es bastante fragmentario. Aun así, numerosas evidencias permiten afirmar, como aspectos generales: a) que existieron sucesivas etapas de la música misional, relacionadas con corrientes venidas de Europa; b) que la política musical de los jesuitas fue bastante flexible y adaptada a las necesidades de cada lugar, y c) que los indígenas aportaron características singulares a la música europea, especialmente en el terreno de la interpretación y la *performance*.

La música europea en las selvas americanas

Las etapas de la música misional que la musicología ha reconocido, generalmente coinciden con la presencia de nombres de jesuitas específicos, que llegaron a América en diferentes momentos. Entre los guaraníes, se señala como especialmente relevante el periodo iniciado con el jesuita tirolés Anton Sepp, quien introdujo nuevas tendencias del centro europeo. Existe consenso sobre que, antes de la llegada de este jesuita, predominaron las pautas musicales hispánicas y flamencas. Escribía Sepp:

Hasta ahora no se sabía nada aquí [en las misiones] de nuestras rayas ni tipos de compás, nada de la tripla y nada de las cifras 76, 43, etcétera. Hasta el día de hoy los españoles –como lo he visto en Sevilla y Cádiz– no tienen ni corcheas, ni fusas, ni semifusas. Sus notas son todas blancas: las semibreves, las mínimas y las semimínimas que son parecidas a las notas cuadradas de la vieja música litúrgica².

Los primeros que enseñaron a cantar a los indios, decía Sepp, fueron los padres holandeses; después, escribe, «vino un padre español» que promovió la música y compuso misas, vísperas, ofertorios y letanías³. Seguramente Sepp se refería a sus antecesores Jean Vaisseau (1583-1623), primer cantante profesional, Louis Berger (1589-1639), principal maestro de viola *da gamba*, y el español Silverio Pastor, probablemente responsable de la introducción de villancicos en las misiones. Aunque no lo dice explícitamente, Sepp adaptó este género existente en el repertorio misional, siguiendo el modelo de los motetes de Melchor Gletle y Kaspar Kerl, evitando todo elemento profano⁴. Según nos informa, escribió canciones alemanas que después tradujo al guaraní para la celebración de la Navidad. Entre los primeros violinistas destacados estuvo el jesuita Florian Paucke, quien llegó a las misiones en 1749 y dejó uno de los relatos más fascinantes sobre su experiencia entre los indios del Chaco. Con la llegada de Domenico Zipoli al Paraguay, el sonido misionero se adaptó a la moda italiana. Las fuentes también mencionan varios músicos indígenas que vivieron en las misiones como Ignacio Paica, Gabriel Quirí, Ignacio Azurica y Nicolás Ñeenguirú, entre muchos otros, que, además de tocar instrumentos musicales, ejercían cargos de gobierno en los cabildos de sus pueblos⁵.

Más allá de la importancia de estos nombres, frecuentemente exaltados por la musicología oficial, cabe subrayar que la práctica musical misional se caracterizó más por el carácter práctico que por la maestría y el virtuosismo. Hubo en este sentido muchos jesuitas e indígenas casi desconocidos que contaron con conocimientos musicales básicos para cubrir las necesidades de sus pueblos. Aunque algunas reducciones llegaron a constituir centros importantes de actividad musical durante ciertos periodos, lo común fue que todas compartieran conocimientos musicales comunes, permitiendo la circulación de un mismo repertorio y pedagogías musicales uniformes. Esto hizo de las misiones un terreno propicio para la mezcla y adaptación de géneros musicales según los requerimientos. Las «obras» solían ser productos colectivos, generalmente anónimos, orientados a la función litúrgica⁶. La composición no era una actividad que tuviera valor en sí misma, y buena parte de las músicas que se tocaban en las misiones venían de Europa. Contribuía al dinamismo musical el hecho de que los músicos indígenas generalmente circularan entre reducciones en ocasión de celebraciones importantes.



Iglesia del pueblo de San Miguel Arcángel (Brasil).
Fotografía: Guillermo Wilde.

El talento de los indígenas

A propósito de las capacidades musicales indígenas, el jesuita Sepp escribía:

[N]uestros indios son en verdad poco hábiles para todo lo que es invisible o no salta a la vista, es decir, para lo espiritual y abstracto, pero están muy capacitados para todas las artes mecánicas: imitan como los monos todo lo que ven, incluso si hace falta paciencia, longanimidad y un ánimo infatigable. Lo que el paracuero toma en la mano, lo lleva a un término feliz y no precisa para eso un maestro; debe tener solamente su modelo siempre presente⁷.

Muchos años después, el jesuita Cardiel expone juicios muy parecidos, subrayando una falta de creatividad indígena⁸.

Es claro que estas apreciaciones deben ser tomadas con cautela, por estar sujetas a juicios etnocéntricos comunes en la época. Sin embargo, los escritos jesuíticos parecen suficientemente convincentes en su afirmación de que los

indígenas fueron altamente receptivos a las sonoridades nuevas, incorporando con rapidez los instrumentos musicales traídos desde Europa. Esta actitud hace referencia menos a una falta de creatividad indígena que a la capacidad de los nativos para incorporar elementos musicales externos, haciéndolos formar parte del propio acervo sonoro. La adopción de lenguajes y sustancias provenientes de grupos foráneos era, de hecho, fundamental para el reforzamiento de la subjetividad y el poder del grupo que, en las particulares circunstancias de la conquista, conllevaba transformar una visión del cosmos.

La *performance* o práctica musical fue tal vez el ámbito en el que se produjeron más intensas transacciones y negociaciones entre tradiciones musicales antiguas y nuevas. Resulta muy difícil conocer a partir de las fuentes oficiales el modo como los indígenas tocaban la música importada. Las informaciones resultan muy contradictorias en lo que respecta a la «calidad» del sonido misional, lo que muchas veces resulta indicativo de que en la misión se producía un sonido singular, claramente diferenciado del que era familiar a los europeos, que en buena medida se ajustaba a las demandas de las sociedades receptoras. Los instrumentos, de fabricación local, aportaban mucho a esa singularidad. Los guaraníes incorporaron mayor cantidad de tradiciones instrumentales sin eliminar necesariamente las anteriores. Hubo momentos en que combinaron el sonido de rabeles y violas *da gamba* con instrumentos de «ministriles», que eran grupos conformados exclusivamente por vientos, propios de las catedrales hispanoamericanas de la época (cornetas, chirimías, bajones, flautas y bajoncillos). Por contraste, entre los indios chiquitanos predominaron las cuerdas (violines, violones y trompas marinas) y no existieron prácticamente instrumentos de ministriles. Esto se infiere de los inventarios de instrumentos musicales realizados en todas las misiones en el momento de la expulsión de los jesuitas⁹.

Las agrupaciones vocal-instrumentales entre guaraníes y chiquitos ascendían al elevado un número de 40 personas. Esto exigía la elaboración de modelos de luthería acordes a las dimensiones de estas agrupaciones. Por algunas fuentes sabemos que guaraníes y chiquitos no acostumbraban a ornamentar sus melodías. Asimismo, se ha comprobado que las obras copiadas en los ámbitos misionales fueron generalmente simplificadas¹⁰. No puede aceptarse que este aspecto respondiera a la falta de capacidad indígena, como indican algunas crónicas, sino a concepciones nativas de la producción estética que hasta el momento conocemos poco. El carácter mesurado de la estética nativa también se comprueba en las artes plásticas, las cuales aparentemente se resistieron a la introducción del «barroco» hasta bien entrado el siglo XVIII.

Sonoridades emergentes

Los jesuitas desplegaron un programa según el cual las expresiones culturales nativas, entre ellas la danza y la música, debían ser sustraídas de su vínculo con las creencias tradicionales y dotadas de un significado cristiano. Varios ejemplos sudamericanos revelan la eficacia de este método. Para el Chaco y Chiquitos existen descripciones sobre el uso de calabazas o maracas, instrumentos típicamente indígenas, en las celebraciones oficiales de las misiones. Por ejemplo, el jesuita Florian Paucke señala que, en las celebraciones de recibimiento del



alférez real entre los chaqueños, algunas mujeres esperaban en el centro de la plaza con «calabazas huecas en las cuales tenían granos de *curucús* (maíz) y hacían ruido; en parte con las cabezas de enemigos muertos en la mano o sobre varas, bailaban en derredor entre la entrada y cantaban *victoria* en su lengua especialmente cuando llegaba el Alférez Real, quien iba vestido con botas y espuelas “a la alemana” y cabalgaba junto a dos acompañantes que le sostenían a ambos lados las borlas de la bandera»¹¹. Por su parte, el jesuita Julian Knogler escribe de los chiquitanos que organizaban bailes en la plaza mayor en los que participaban varios muchachos formando círculos y tocaban «flautas de pan, compuestas por varios tubos de diferente largo que el músico la toca moviéndola de un lado al otro de la boca». Ésta era música de baile en la que también se usaban «calabazas huecas con unas piedritas adentro que el músico agitaba con las manos», mientras los demás cantaban a coro o tarareaban una melodía sin letra¹².

En la segunda mitad del siglo XVIII, el jesuita Escandón nos brinda testimonios de lo que podríamos considerar prácticas musicales híbridas entre los guaraníes.



Iglesia de un pueblo de la región de Chiquitos (Bolivia).
Fotografía: Guillermo Wilde.

En una interesante carta sobre la vida cotidiana misional, describe el modo en que se efectuaban los funerales en las misiones del Paraguay. Los músicos y monaguillos acompañaban al padre, que iba vestido de negro, hasta la iglesia, donde se cantaba un responso. Después de que el cuerpo había sido colocado en la sepultura, la madre, mujer y parientes del difunto comenzaban con un «género de canto lúgubre y tan desentonado, que es imposible explicar su desentono». Los indios llamaban *guahú* a ese canto, en el que decían del difunto «no sólo lo que fue, sino lo que se esperaba que fuese, si no hubiera muerto»¹³.

Otras cartas de periodos anteriores se refieren a esos cantos como perjudiciales para mantener el orden de la misión, y se manda prohibirlos. Pero este documento claramente alude a su absorción dentro del contexto solemne de la liturgia funeraria cristiana.

Las ocasiones festivas aparentemente se presentaban como el espacio privilegiado para la expresión y actualización de elementos culturales y la incorporación de elementos locales. En ellas existía cierto grado de libertad y ludismo, constituyendo también ámbitos para la posible coexistencia tanto de

instrumentos como de formas musicales de orígenes diversos¹⁴. Por información que aporta el jesuita Anton Sepp, sabemos que algunas danzas indígenas se mantenían en las celebraciones cristianas. Escribe el religioso que «[...] tienen un don natural para el baile, pues son muy ágiles y flexibles y no dudo de que alcanzarían honores en cualquier corte de príncipes europeos con la exhibición de sus bailes a la manera india que nadie allá conoce»¹⁵.

Algunos años después de la expulsión de los jesuitas, el funcionario Diego de Alvear afirma que los indios «remedan escaramuzas de los infieles y charrúas a caballo [...]»¹⁶. En la celebración del Corpus además se incluían adornos, flores, frutos silvestres y ofrendas varias obtenidas de la selva. En todas estas ocasiones, el «mundo de afuera» en términos geográficos y culturales –representado por la selva y por los indios no reducidos (los «infieles»)– era incluido como elemento del ámbito cristiano. De esta forma, las celebraciones tendían a desdibujar provisoriamente los límites entre el espacio interior y exterior de la misión, creando una ambigüedad (o un estado de «liminaridad», como lo llamaría Victor Turner) que, paradójicamente, actualizaba sus contenidos y reforzaba la identidad de la misión en torno a un conjunto de valores a la vez compartidos y disputados¹⁷.

La evidencia sobre manifestaciones sonoro-visuales híbridas lleva a reflexionar sobre la permeabilidad que pudo tener la ideología oficial representada por los jesuitas y su importante grado de adaptación a las tradiciones locales. Una evidencia que parece darnos pistas en este sentido es una singular iconografía existente en el pueblo jesuítico de Santísima Trinidad, en la República del Paraguay.

Dentro de la enorme iglesia, se preservan tramos de un sorprendente friso que exhibe una serie de ángeles tocando instrumentos musicales. Entre ellos se distinguen cuatro que sostienen curiosos objetos esféricos similares a maracas indígenas, cuyos gestos corporales junto con los pliegues de sus vestimentas delatan el movimiento de una danza. Esas figuras, talladas en la década de 1760, es decir, algunos años antes de la expulsión de los jesuitas, tal vez señalen un aspecto de la experiencia nativa de la liturgia cristiana que permanece oscuro para nosotros¹⁸. ¿Cómo explicar la presencia de un símbolo de los antepasados indígenas en una representación tardía del «estilo» de la misión? ¿Qué significado transmite la intrínseca ambigüedad de estos ángeles danzantes?

Resulta difícil decidir si esta evidencia visual hace referencia a algún tipo de duplicidad, como la que se percibe en la práctica de los cantos *guahú*, al completo dominio de la liturgia europea sobre las sonoridades indígenas o a alguna versión intermedia. Los motivos que los jesuitas tuvieron para incluir maracas en la vida ritual y cotidiana de los pueblos parecen razonables. Se trataba de instrumentos musicales ligados a la antigua religión guaraní que debían ser capturados y resignificados en los términos cristianos. Los sacerdotes supieron aprovechar políticamente en su favor las significaciones que transmitían. Pero los indígenas también reelaboraron a partir de ellos el sentido de la vida en la misión o, simplemente, afirmaron un espacio de autonomía.

Conclusión

En los estudios sobre la música misionera han predominado dos orientaciones opuestas: una tendente a exaltar la originalidad de los compositores americanos

e indígenas como ejemplos singulares de un estilo sin parangón, y otra tendente a subrayar la palidez expresiva de las «obras» nativas en comparación con la de los compositores europeos de la misma época. Ambas orientaciones estuvieron influidas por los preconceptos de una estética moderna, proclive a reconocer erróneamente creadores y «obras» originales en un contexto en el que no existía la noción de individuo o genio creador.

Hasta el momento, buena parte de ese universo sonoro es desconocido en su verdadera complejidad histórica y política. Sin embargo, gradualmente comienzan a encontrarse fuentes manuscritas e iconográficas que brindan un retrato de la vida sonora misional sustancialmente diferente del que muchas crónicas difundieron. Una de las constataciones más importantes es que la producción musical de las misiones era, en su mayor parte, anónima y se encontraba claramente orientada a la función litúrgica. Por ello, era común que los músicos, jesuitas o indígenas, se esforzaran por tener un conocimiento básico del repertorio, que solían adaptar a las circunstancias. Con frecuencia, la música de las misiones circulaba por extensas regiones, siendo copiada aquí y allá, hasta el punto de transformarse en una producción colectiva, sin autor definido, o con muchos autores al mismo tiempo. Entonces, las características que la música adoptaba en cada lugar se relacionaban con las necesidades y limitaciones que se le imponían en la misma práctica (instrumentos, partituras y músicos disponibles, materiales de fabricación, etc.). Estos factores hacían de la música misional una práctica híbrida, múltiple y fluida, susceptible a la incorporación de elementos locales y, por lo tanto, sumamente diversa. Como se ha visto, los indígenas no eran sujetos pasivos en el proceso de producción musical sino que participaban activamente en él. La adopción y adaptación que debieron hacer de las formas litúrgicas cristianas, con todo su aparato visual y sonoro, inicialmente produjo contradicciones con sus tradiciones religiosas, pero gradualmente fueron convirtiéndose en un modo nuevo de representarse a sí mismos. De este modo desarrollaron formas autónomas de religiosidad y musicalidad que, en algunas regiones, como Moxos y Chiquitos, mantuvieron después de la expulsión de los jesuitas e incluso preservan celosamente hasta hoy en día.

Bibliografía citada

- ALVEAR, Diego de (1836-1837) [ca. 1791], «Relación geográfica e histórica de la Provincia de Misiones del Brigadier D. Diego de Alvear. Primer Comisario y Astrónomo en Gefe de la Segunda División de límites, por la corte de España, en América», en Pedro de Angelis (comp.), *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*, vol. III, Buenos Aires, Plus Ultra.
- ANDRIOTTI, Décio (1999), «A discografia do padre Sepp: na busca de probabilidades», en Regina Gadelha (ed.), *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*, São Paulo, Educ-Editora da PUC-SP.
- BLOCK, David (1994), *Mission Culture on the Upper Amazon. Native Tradition, Jesuit Enterprise & Secular Policy in Moxos, 1660-1880*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- CARDIEL, José (1913) [1770], «Breve Relación de las Misiones del Paraguay», en Pablo Hernández, *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Gustavo Gili editor, 2: 514-614, doc. núm. 47.
- CLARO, Samuel (1969), «La música en las misiones jesuitas de moxos», *Revista Musical Chilena* 108: 7-31.
- FURLONG, Guillermo (1965), *Juan Escandón y su carta a Burriel (1760)*, Buenos Aires, Ediciones Theoria.
- HOFFMAN, Werner (1979), *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*, Buenos Aires, FECIC.
- ILLARI, Bernardo (2004), «El Sonido de la Misión: Práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la Provincia del Paraguay», en Víctor Rondón (ed.), *Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*, Santa Cruz de la Sierra, APAC.
- (2005), «Villancicos, guaraníes y chiquitos: hispanidad, control y resistencia», en *Educación y Evangelización. La experiencia de un Mundo Mejor*, X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas, ed. Carlos Page, Córdoba, UCC/ANPCyT.
- (2006), «Carta de Misiones: sobre la música jesuítico-guaraní en 1651 y su investigación actual», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»* 20: 97-113.
- LANGE, Francisco C. (1986), «El Extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practicados (1.ª parte)», *Revista Musical chilena* 165, 40: 4-58.
- (1991), «El Extrañamiento de la Compañía de Jesús del Río de la Plata (1767). Los bienes musicales y la constancia de su existencia a través de los inventarios practicados (2.ª parte)», *Revista Musical chilena* 176, 45: 42-56.
- LOZA, Roxana (2006), «En busca de una estética originaria: la Misa Encarnación del Archivo Musical de Chiquitos», *Acta Musicológica* 78, 2: 235-260.
- PAUCKE, Florián (1942-1944) [1780], *Hacia allá y para acá (una estadía entre los indios Mocobíes, 1749-1767)*, 3 vols., Tucumán-Buenos Aires, UNT / Institución Cultural Argentino-Germánica.
- SEPP, Anton (1971) [1696], *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- (1973) [1709], *Continuación de las labores apostólicas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- TURNER, Víctor (1995), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Nueva York, Aldine de Gruyter.
- WAIMAN, Leonardo (1998), «¿Cómo escuchar música colonial latinoamericana?», *Música e investigación* 1, 2: 99-107.
- (2004), «La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)», *Memoria Americana, Cuadernos de Etnohistoria* 12: 11-38.
- WHITE, Richard (1991), *The Middle Ground: Indians, empires and republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILDE, Guillermo (2007), «Toward a political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries», *Music & Politics* II [<http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/>].
- (2008), «El enigma sonoro de Trinidad: ensayo de etnomusicología histórica», *Revista Resonancias* 23: 41-66 [<http://www.resonancias.cl/resonancias-no-23>].
- (2009), *Religión y poder en las misiones de guaraníes*, Buenos Aires, Editorial SB.

Bibliografía de referencia

- FURLONG, Guillermo (1944), *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes.
- GRENÓN, Pedro (1929), *Nuestra primera música instrumental. Datos históricos*, Buenos Aires, Perrot.
- HERCZOG, Johann (2001), *Orfeo nelle Indie. I Gesuiti e la Musica in Paraguay (1609-1767)*, Galatina, Mario Congedo Editore.
- LEONHARDT, Carlos (1924), «La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la Provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay», *Estudios. Revista Mensual redactada por la Academia Literaria del Plata XXVI* (enero-junio): 128-133, 203-214.
- NAWROT, Piotr (2000), *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos*, Bolivia, Editorial Verbo Divino.

Notas

¹ Block (1994). Para este contexto resulta adecuado también el concepto de «middle ground» o cultura del contacto, tal como lo formula el historiador Richard White. Para la noción de «etnogénesis misional» véase Wilde (2009).

² Sepp (1971): 208.

³ Sepp, (1971): 203.

⁴ Illari (2005); sobre la música importada por Sepp véase Andriotti (1999).

⁵ Los pueblos de reducción poseían una organización política y económica autónoma que, si bien en sus niveles superiores era controlada por los sacerdotes, la integraban principalmente los caciques indígenas. Además, existían en las misiones gran cantidad de indígenas ejerciendo cargos militares, oficios artesanales y empleos en la iglesia. Entre estos últimos se encontraban los músicos, cantores y copistas.

⁶ Waisman (1998); Illari (2006); Wilde (2007).

⁷ Sepp (1973): 270.

⁸ Cardiel (1913).

⁹ Lange (1986), (1991).

¹⁰ Loza (2006); Illari (2004).

¹¹ Paucke, (1942-1944): 14.

¹² Hoffman (1979): 119-185.

¹³ Furlong (1965).

¹⁴ Samuel Claro (1969) confirma este aspecto para el caso de Moxos. Véase también Waisman (2004).

¹⁵ Sepp (1973): 181.

¹⁶ Alvear (1836-1837): 84.

¹⁷ Turner (1995).

¹⁸ Para una interpretación de las maracas del friso en el contexto guaraní, véase Wilde (2008).



Sin purezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia

Walter Sánchez Canedo

Introducción

Bolivia es un país con una población de 8.274.325. De este total, según la Encuesta de Hogares, la población indígena representa el 49 por 100. La población afroboliviana –castellano hablante– llega a poco más de 50.000 personas que viven en su mayoría en las provincias Nor y Sur Yungas (La Paz) dedicadas a la agricultura (coca y fruta principalmente). Un porcentaje de esa población ha migrado, producto de la constante parcelación de la tierra (minifundio), hacia las ciudades de La Paz, Santa Cruz y Cochabamba.

Los afrobolivianos son una de las unidades socio-culturales que más ha influido en la música y en la cultura del país. Su historia, no obstante, ha estado marcada por la invisibilización y la marginación. Durante la colonia, al ser considerados «mercancía» –tenían un precio monetario–, no eran vistos como agentes humanos y, durante el periodo republicano, la construcción identitaria nacional se centró en lo mestizo y lo indígena «andino».

En la actualidad, la población afroboliviana viene consolidando una presencia fuerte que se expresa no sólo en la música, la danza, el canto y la cultura, sino en una mayor participación en la vida social y política.

Sonoridades negro-africanas coloniales

Aunque negros «ladinos»¹ arriban con los primeros conquistadores hispanos, la mayor parte de la población negro-africana llegó a América directamente desde África como esclavos. A pesar de no ser puertos autorizados por la Corona, la política

colonial permitió la entrada –por contrabando– de grandes contingentes de «piezas» de esclavos por la actual Argentina, Uruguay y Brasil. Esta población, capturada en distintos lugares del continente africano, se caracterizó por su gran diversidad étnica («naciones») y lingüística. Este hecho facilitó no sólo su segregación, sino también su integración y su rápido cambio social en la sociedad colonial.

Aunque muchos negro-africanos fueron destinados a trabajos anexos en la minería potosina, la mayor parte fue orientada hacia la actividad agrícola –principalmente en los valles y en los Yungas–, el servicio doméstico y la práctica artesanal y manufacturera en las ciudades.

La cofradía fue una institución importante de la política del Estado colonial para dinamizar su rápido cambio social. Siendo una entidad de control social y religioso –pues la advocación a un santo patrono/Virgen estaba predeterminada y la asociación de personas del mismo estatuto, determinada–, impulsó la interiorización de los sistemas de diferenciación de castas entre gente de diversos estratos y también en el interior del mismo estrato social (por ejemplo, existían



Mujeres afrobolivianas de la comunidad de Mururata (La Paz), 1998. Fotografía: Walter Sánchez.

cofradías de negros libres, de esclavos y de «mulatos»), fomentando nuevas prácticas religiosas, sonoras y culturales. Los *Estatutos de la Cofradía de Santo Domingo* y *San José* permiten comprender no sólo la organización y las actividades en las cofradías de esclavos negros sino su orientación en la vida colonial²:

(L)os esclavos (deben) acudir todos los días a su Reyna y Señora (la Virgen del Rosario) con su jornal [...] y para que todos las conozcan y tengan por esclavos de tan divina Señora traerán fu rosario al cuello con la insignia de nuestra Señora y S y clavo en señal de su venturada esclavitud.

Debían también participar de otras fiestas religiosas:

Las nueve missas llamadas comúnmente de aguinaldo de la madre de dios. La festividad de la encarnación. La visitación. La asunpsion de la Virgen Santissima que ha de ser la fiesta principal de los esclavos y se ha de celebrar con mayor solemnidad y adereso que todos. La natividad de nuestra Señora. La presentación.

La concepción. La expectación del parto. La fiesta del Sn. S. Joseph. La fiesta de la Señora Santa Anna.

De Arzans Orsúa y Vela muestra que, en siglo XVII, los negros participaban como una comunidad diferenciada. Destaca que durante la procesión del Miércoles Santo, que salía de la iglesia de Santo Domingo (Potosí), «los mulatos y mulatas, (iban) por delante, alumbrando a Cristo Nuestro Señor con la cruz a cuestas y a su santísima madre y también a la Verónica y de entrambos sexos llegarán a 120 con velas». Luego le seguían los indios, detrás los españoles y, finalmente, «50 hombres con túnicas negras, que son de los esclavos de la cofradía de Jesús Nazareno». Esta participación diferenciada abarcaba el uso del vestido, los instrumentos musicales y la creación de una propia sonoridad, tal como lo describe este autor, en la fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora (1622), cuando luego de pasada la ceremonia:

(S)e oyó ruido de cajas por la calle del contraste, y mirando todos aquella parte vieron entrar 12 negros atabaleros en mulas buenas, todos vestidos de raso verde y encarnado; las cubiertas de las mulas o gualdrapas eran de tela nácar, los atabales cubiertos con brocados azules y con muchas cadenas de perlas en los bordes.

En la fiesta del Rosario participaban «negros vestidos con colorines, bailando al son del bombo y las carracas (matracas)».

El tambor fue una de las primeras recreaciones de diferenciación y de afirmación identitaria³. Al igual que en África, en las colonias el negro siguió desempeñando funciones rituales, sociales y mediatizando una relación entre el sonido y el lenguaje hablado –los tambores africanos son, por excelencia, instrumentos «parlantes» que utilizan códigos precisos para la transmisión de mensajes–. Mantuvo, además, su carácter emblemático asociado al poder, lo que le permitió generar, a su alrededor, sistemas de cohesión social y estructurar formas ocultas de organización.

El baile fue otro dispositivo cultural destacado. Aunque visto por las autoridades con reticencia, no fue prohibido. En algunos casos fue fomentado. Intentos de reglamentar su práctica y otras diversiones se dan sólo a partir de 1789 con la *Instrucción sobre Educación, Trato y Ocupaciones de los Esclavos*. Para entonces, el control social era tan laxo, que fiestas y bailes de negro-africanos eran frecuentes. Los grupos de bailes asociados a la cofradía eran dominados por las mujeres, que eran quienes dirigían la organización.

Los escasos datos vinculados al canto –asociado al baile y a los tambores– muestran que la esencia narrativa del cantar estuvo ligada a la entrega de un mensaje. Esta tradición es africana y proviene de los *griots* –suerte de casta de narradores al servicio del jefe, herederos y guardianes de la historia, de los mitos, de los cuentos, del recuerdo de las batallas, de los cantos tradicionales, de los relatos ceremoniales–. Alejados de sus lugares de origen, los esclavos y los negros libres evocaban con sus cantos la historia del grupo, narraban su nueva situación y contaban acontecimientos que involucraban sus vidas, desafiando las políticas coloniales del olvido.

La creación de la República de Bolivia (1825) generó cambios en la relación Estado-Iglesia, que se expresaron en la expulsión de todas las órdenes religiosas –dispuesta por Sucre (1826)–. Tal hecho no modificó, sin embargo,

la institucionalidad ritual-religiosa afro. De hecho, a finales del siglo xix, la población negra de los Yungas de La Paz (hacienda Mururata) seguía venerando a la Virgen del Rosario. El proceso de separación entre la Iglesia y el Estado, ocurrido a principios del siglo xx, es el que impacta en el sistema religioso afro y se expresa en la adopción de santos negros, como san Benito, emblema de identidad, tal como relata el «Abuelo» Manuel Barra, nacido en 1930: «San Benito era santo de nosotros los negros [...] Su fiesta es Pascua [...] El Tata San Juan de Dios es [...] santo de los indios. La Virgen de Candelaria es de la gente blanco».

Todo este proceso histórico muestra que, si bien hubo hibridaciones, mezclas, sincretismos y mestizajes, la política colonial y republicana incidió, más bien, en el cambio social y cultural de la comunidad negro-africana a partir de su segregación y su integración –en tanto que inferior– al mundo hispano. La política colonial y republicana de separación de castas castigó el mestizaje biológico –aunque no pudo controlar el relativo amulatamiento– y orientó el cambio cultural hacia la cultura hispana. En tal contexto, es paradójico que la cofradía como institución haya generado las condiciones para que la población negro-africana pudiera recrear sus redes sociales y culturales, reconstruir instancias organizativas propias y presentarse frente a los «otros» –durante las festividades– como una comunidad imaginada homogénea a pesar de sus diferencias internas (lingüísticas, «étnicas», religiosas, etc.), además de desplegar una narrativa identitaria –sonido, vestimenta, danza, hablar– distinta a la de los indios y blancos. Pero sobre todo, posibilitó la reconstrucción de un imaginario de comunidad articulado con África.

Sonoridades actuales: los afrobolivianos de los yungas del departamento de La Paz

Son escasas las referencias que se tienen sobre las sonoridades afrobolivianas durante la república. Aparecen escuetas noticias en el siglo xx en descripciones de tinte folclórico o periodístico que destacan la participación de las comunidades negras, como aquella que señala la participación de la Comparsa Morenos de la Saya de Yungas en un concurso de «bailes vernaculares» organizado por la Alcaldía Municipal (La Paz, 1945). El folclorólogo Rigoberto Paredes apenas da referencias sobre las danzas *tundiqui* y *tuntuna*. Es en la década de 1960 cuando Pizarrozo Cuenca describe laxamente la música afroboliviana:

(E)llos bailan al son de tambores con la melodía interminable del «tundiqui» y la «Saya», con el tan, tan, de su música peculiar de índole africana, improvisan canciones peculiares que repiten a cada momento, bailando y cantando sin demostrar cansancio alguno; algunas mujeres jóvenes son verdaderas tiples o sopranos cuyas voces se escuchan hasta la distancia.

Destacando, además, su presencia: «Su música (el *tundiqui* y la saya), interpretada en tambores de todo tamaño, gusta en sobre manera al pueblo».

La emergencia de la música afroboliviana se da en la década de 1980 en un contexto de creciente reivindicación de la pluriculturalidad y la multiétnicidad como horizontes políticos. El año 1988 surge el Movimiento Cultural Saya Afro-Boliviano (MCSA) encabezado por un grupo de mujeres negras jóvenes

residentes en la ciudad de La Paz, provenientes de diferentes comunidades de Nor Yungas. Aunque sin un proyecto político claro, ven en el baile-canto-música de la saya un dispositivo político-cultural capaz de visibilizar una identidad distinta a la de sus vecinos aymaras y mestizos pueblerinos, y de movilizarlos frente a la apropiación indebida de su música por parte de grupos folclóricos urbanos, principalmente Los Kjarkas. Marfa Inofuentes, una de las principales dirigentes, narra este proceso:

Todo empezó con la canción *Llorando se fue*, presentada por Los Kjarkas como saya, aunque es un caporal. La escuchábamos en la radio y eso ocasionó gran confusión en la gente [...] En el caporal se representa al capataz de la hacienda, que lleva un látigo. No es inspiración afro. Esto motivó a muchos a organizarse en el tema de la danza.

Jorge Medina, dirigente del MCSA, relata este proceso:



Músicos ejecutantes de los tambores, Chicaloma (La Paz), 1998.
Fotografía: Walter Sánchez.

Se comenzó por recuperar la danza de la saya, puesto que es una de las más representativas de nuestro pueblo, junto con otras danzas [...] Afirmar la identidad significó retomar y revalorizar la cultura, por ello la danza va dirigida a la propia gente afro, para elevarle la autoestima y ayudarla a cuestionarse su condición actual para comenzar una lucha conjunta.

Muy pronto, el Movimiento asume la negritud como una categoría política que le permite afirmar una identidad diferenciada de las otras identidades «étnicas» en Bolivia. Basados en esta idea, los jóvenes comienzan a recorrer diferentes comunidades de Nor y Sur Yungas promoviendo encuentros donde la música-canto-baile es central. Finalmente, en enero de 1995, consolidado el MCSA, los residentes negros en Santa Cruz fundan el Centro de Residentes Yungueños (1995) y, a mediados de la década del 2000, el Movimiento Mauchi, en Cochabamba.

La reivindicación del canto, la danza y los instrumentos musicales de percusión no fue un hecho fortuito, ya que formaba parte de una memoria

histórica y organizativa que venía funcionando y que, además, se hallaba fuera del control de las autoridades. En efecto, si bien desde 1952 las distintas comunidades afro-bolivianas estaban agrupadas en sindicatos –como instancia de mediación con el Estado pero dominados por dirigentes aymaras–, el MCSA reivindica formas de organización propias asentadas en la organización de tocadores de tambores y de baile (la saya) para generar, desde ahí, propuestas de participación pero de construcción identitaria, tal como señala un documento del Movimiento: «La saya es un acontecimiento con gran poder de convocatoria, a través de ella se pudo organizar la población afro, ya que se constituye en un elemento aglutinador fuera de las comunidades».

En esta estructura, la organización de tambores⁴, aunque modificada, continúa con una profunda vinculación social. No por nada los ejecutantes del tambor mayor⁵ son personas de jerarquía dentro de la comunidad; son ellos los que conocen los códigos de ejecución, saben el carácter comunicativo fuera de la esfera musical –a través de su sonido se anuncian las defunciones, se convoca



Bailarín caporal con látigo y cascabeles, bailarinas de la saya y ejecutante de gangingo, Chicaloma (La Paz), 1998.
Fotografía: Walter Sánchez.

120

a reuniones y se notifican acontecimientos importantes en la comunidad– y su carácter «parlante», señalado en los cantos: «Esta caja que yo toco / tiene boca y sabe hablar. / Sólo los ojos le faltan / para ayudarme a llorar».

La danza, en este contexto, sigue siendo la más completa expresión de la identidad cultural afroboliviana. Condensa en sí todo el conjunto rítmico-corporal y la identidad sonora y poética. La danza emblemática afroboliviana es la saya, cuya estructura se halló, siempre, entrelazada con la estructura social, tal como describe Manuel Barra durante la época de hacienda:

Distinta era la saya de antes. No es como la saya de ahora. Tenía un Capitán de Baile o un Mayor de Plaza, y dos guiadores. Esos dos guiadores eran los Caporales, que mandaban a la tropa. Yo soy un guía, usted es otro guía. Usted manda a esa tropa (yo a esta otra tropa). Las mujeres detrás, en una fila. Este redondo queda vacío, para que bailen las personas mayores o las autoridades que vienen a visitar el pueblo, a la saya, a la fiesta. Y aquí están los hombres, en fila, con sus cajas, tocando.

Todo este sistema de jerarquización se asociaba al sonido del ejecutante del tambor mayor, que era quien guiaba la tropa y el sistema de relación social:

La tropa de saya paraba en la mañana, donde el tambor mayor. El tambor mayor golpeaba su caja tres veces. Se reunía toda la gente en la casa del tambor mayor. Y desde el tambor mayor se va donde el alcalde...De la casa del alcalde, se va a la casa de hacienda a visitar al patrón, después al mayordomo. De ahí recién se va a la iglesia; de la iglesia ya va y agarra el preste y si cambia el preste, ya pesca la tropa y la lleva a su casa.

La saya actual refleja los nuevos tiempos y los contextos actuales, y ha perdido gran parte de sus personajes. Durante el baile, las mujeres –vestidas con falda y blusas blancas– bailan y cantan y los hombres van detrás ejecutando los tambores.

La zemba es una danza de origen africano casi desaparecida. A principios del siglo xx la bailaba sólo el «Rey de todos los negros»: don Bonifacio Pinedo, en la apertura de la fiesta de Pascua –bajo la advocación de San Benito– en la comunidad de Mururata (Nor Yungas). La historia oral cuenta que, durante el baile, el Rey daba recomendaciones o advertencias cantadas a su pueblo: «Mayordomo de la Vega, / ¿por que mató a su mujer? / Porque le encontró poniendo / su palito en su lugar, ¡ay! / Ay luru e, Ay luru e / Ay luru e, zamba de mi mayoral».

El baile de la tierra –o cueca negra– y el huayño negro son parte del mestizaje cultural negro-africano con la cultura aymara y mestiza local. El baile de la tierra es una danza –con canto– de pareja, ejecutada durante el matrimonio. La letra del canto hace referencia a la condición de la pareja o describe situaciones que atañen a las personas o a la comunidad: «De Santa Ana / voy bajando / para subir a la cuesta `e Tokaña / veinticuatro / voy saliendo / al volver voy a pasar por Chijchipa». El huayño negro es otro baile colectivo que se desarrolla en círculos, con los danzantes tomados de la mano y cuyo canto hace referencia a alguna circunstancia asociada a la pareja: «Ahora que dices doña Antonia, / la Raimundita se está casando, / ay caray, se está casando. / Llévelo nomás Santiago, / la Raimundita, / llévelo nomás contento, / pa' que te tienda la cama».

El canto actual –como señala Mónica Rey– sigue la tradición comunicativa africana: «Todo aquí es cantado, los acontecimientos importantes y menos importantes de la sociedad, de la naturaleza y del pensamiento». Este cantar no se limita a los actos festivos ni a la memoria histórica: «Honor y gloria a los primeros negros / que llegaron a Bolivia (bis), / que murieron trabajando / muy explotados en el cerro rico de Potosí (bis)», sino que alcanza al canto ritual como en el mauchi –ceremonia fúnebre–, que aún conserva palabras en lengua kikongo y kinbundu.

Todo este largo proceso histórico muestra que, más allá de las políticas de cambio cultural y de los procesos de mezcla, hibridación, sincretismo y mestizaje –mayormente cultural–, la comunidad negro-africana en Bolivia –lo afroboliviano– ha sido capaz de: 1) generar respuestas de diverso tipo sobre la base de una matriz socio-cultural propia; 2) reconstruir espacios –muchas veces ocultos o escondidos dentro de otras organizaciones– donde pudo recrear constantemente sus identidades diferenciadas frente a lo indio, mestizo o hispano; 3) utilizar dispositivos culturales, como el sonido de los tambores, el

canto y el baile, para narrar una propia identidad, y, finalmente, 4) construir un imaginario de comunidad asentado en África pero en Bolivia.

En los contextos actuales, la construcción de una identidad sólida debe rebasar, no obstante, los marcos de una auto- y heteropercepción «musicalizada», «etnizada» y «mestizada», para asentarse en sólidos pilares culturales, territoriales, políticos y sociales que les permitan un ejercicio ciudadano con derechos plenos en una sociedad tan diversa, pero con fuertes tintes autoritarios, como es la boliviana.

Bibliografía citada

TESTIMONIO (1998), «Tiempo para contestar las palabras. Testimonio del abuelo Manuel Barra (entrevista: Walter Sánchez C.)», en *El Tambor Mayor. Música y Cantos de las Comunidades Negras de Bolivia*, Doc. Etnomusicológica núm. 6, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño: 89-116.

Bibliografía de referencia

- BRIDIKHINA, Eugenia (1997), «Coca, dinero y jornales. Ex esclavos en Nor Yungas», en Rossana Barragán, Dora Cajías y Seemin Qayum (comps.), *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*, La Paz, IFEA-Coordinadora de Historia: 463-474.
- DONOSO ANES, Rafael (2007), «Los problemas contables derivados de un caso de venta de esclavos Tierra Adentro en la Factoría de Buenos Aires en el contexto del Asiento de esclavos con Inglaterra: el caso Salinas (1731-1737)», *DE COMPUTIS. Revista Española de Historia de la Contabilidad* 7: 38-79.
- FRIEDMANN, Nina S. de (1995), «Presencia africana en Colombia», en Luz María Martínez Montiel (coord.), *Presencia africana en Sudamérica*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes: 47-110.
- GUAMAN POMA DE AIALA, Felipe (1941-1943) [1613], «Nueva Coronica y Buen Gobierno», *Boletín de la Sociedad Geográfica de La Paz* 63-66.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (2001), *Censo de Población y Vivienda*. 2001, La Paz, INE, [www.ine.gov.bo].
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS (2007), *Encuesta de Hogares*, La Paz, INE, [www.gov.bo].
- INO FUENTES, Marfa (2006-2008), «Marfa Inofuentes, afroboliviana con orgullo», *Caoba* [http://es.caoba.org/edicion8/mundoactual/comunidades/marfa/article.html]
- LUCENA SALMORAL, Manuel (1996), *Los Códigos Negros de la América Española*, Alcalá de Henares, Ediciones UNESCO.
- MEDINA, Jorge (2004), «La situación de la comunidad afro en Bolivia», en *Los afroandinos, de los siglos XVI al XX*, Perú, UNESCO: 120-128.
- MOVIMIENTO CULTURAL SAYA AFROBOLIVIANO (2003), *Fortalecimiento del Movimiento Cultural Saya Afroboliviano en la Sociedad Civil*, La Paz, BM-MOCUSABOL.
- ORSUA y VELA, Arzáns de (1965) [1736], *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, ed. L. Hanke y G. Mendoza, Providence, Rhode Island, Brown University Press, vols. I, II, III.

- PAREDES, Rigoberto (1977), *El Arte Folklórico de Bolivia*, La Paz, ISLA.
- PIZARROSO CUENCA, Arturo (1967), *La Cultura Negra en Bolivia*, La Paz, ISLA.
- PORTUGAL ORTIZ, Max (1977), *La esclavitud negra en la época colonial y nacional de Bolivia*, La Paz, IBC.
- REY, Mónica (1998), «La saya como herencia cultural de la comunidad afro-boliviana», en *El Tambor Mayor. Música y Cantos de las Comunidades Negras de Bolivia*, Doc. Etnomusicológica núm. 6, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño: 57-88.
- SÁNCHEZ CANEDO, Walter (1998), «Los sonidos del Tambor Mayor. Presencia, imágenes acústicas y representaciones de los negros en Bolivia», en *El Tambor Mayor. Música y Cantos de las Comunidades Negras de Bolivia*, Doc. Etnomusicológica núm. 6, Cochabamba, Fundación Simón I. Patiño: 7-56.
- TRANCHEFORT, Francois-René (1980), *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza.

Notas

¹ «Ladino»: negro nacido y bautizado en España; «bozal», no bautizado y recién llegado del África; «criollo»: nacido en las colonias.

² Ambas citas tomadas del Archivo Nacional de Bolivia (Mizque, núm. 2, 1631).

³ Tal fenómeno se mantiene en el tiempo, como señala Manuel Barra: «Los indios zampoña y los negros saya nomás, siempre» (Testimonio 1998).

⁴ De forma abarilada –dos parches con amarres directos–. Son de tres tamaños: tambor mayor, tambor menor y gangingo. Se ejecuta con dos técnicas: 1) ataque con baqueta, en la danza de la saya y 2) ataque con las dos manos, en la cueca negra, huayño negro y zemba. Otro instrumento es la guancha (raspador), hecho de cañahueca de gran tamaño; acompaña la saya. Los cascabeles son de metal y los lleva puestos, en las botas, el bailarín caporal.

⁵ El tambor mayor simboliza la máxima autoridad. El Tambor Menor es el «seguidor» del tambor mayor; con menor jerarquía. El gangingo es un «moderador»; posee la menor autoridad simbólica.

Un panorama de la música afrobrasileña¹

José Jorge de Carvalho

Presento aquí una visión general de las diversas tradiciones musicales de origen africano que se desarrollaron en Brasil a partir de las primeras décadas tras la llegada al país de esclavos procedentes del continente africano. Las discusiones incluirán formas ritualísticas y seculares de música afrobrasileña, teorizando acerca de sus varias dimensiones: música, texto e historia social.

Texto musical

Una buena razón analítica para estudiar textos musicales puede quedar clara si pensamos cuántos signos se esconden tras los niveles de expresión simbólica y estética activados en esos complejos acontecimientos culturales: tambores, danza, ropas, representación, mímica, movimiento. Además de todo eso, percibimos que las personas murmuran algunas palabras, lo cual parece irrelevante frente a todo el rico cuadro semiótico que ya tenemos para decodificar y al cual reaccionar. ¿Por qué prestar atención, entonces, a cantantes que, en la mayoría de los casos, no utilizan una lengua estándar, cortan la mitad de las palabras, prefieren usar un modo de producción vocal que torna su lengua de difícil entendimiento para los extraños, cuando no para ellos mismos? Una buena parte de las tradiciones musicales afrobrasileñas utiliza esa producción vocal que llamo estética de la opacidad.

Hibridismo

El hibridismo implica necesariamente, en primer lugar, la existencia de una estructura. Sólo se pueden crear híbridos si se tiene una estructura y se espera que el oyente oiga la fusión. Si el oyente no conociese las estructuras que se

funden, perdería gran parte del placer estético y algunos de los significados plausibles ofrecidos por la pieza musical. La mera calificación de una forma estética como híbrida implica la existencia de otras que ciertamente no lo son. Cuando un compositor utiliza un material considerado «nativo», sabe que ese material aparece como una cita, una parodia, un *collage*, una alusión, un elemento de experimentación. La expresión final, por lo tanto, no es un híbrido, porque alude a un objeto que establece una relación con aquella obra de arte precisamente en su condición de no híbrido.

Géneros musicales

Necesitamos géneros musicales, y necesitamos que éstos sean estables, porque tenemos diversas dimensiones emocionales y afectivas de nosotros mismos que deben encontrar expresión. Del mismo modo que la dimensión política, espiritual o afectiva, también la dimensión social debe encontrar expresión a través de la música. Por ende, un género musical viene a ser muchas cosas al mismo tiempo: es un patrón rítmico sintético, una secuencia de toques de tambor, un ciclo o una secuencia armónica precisa o, por lo menos, claramente reconocible; es, a veces, un conjunto de palabras o tropos literarios fijos que combinan con algún patrón rítmico particular y con algún tipo concreto de armonía y de movimiento melódico porque aquellas palabras o tropos evocan un determinado paisaje social, histórico, geográfico, divino o incluso mental. Todo eso es un género musical.

Una vez existe un todo articulado como género, son posibles muchas experiencias de fusión que forman parcialmente géneros, y la superposición entre dos o más géneros resulta de gran riqueza. Esa riqueza, a su vez, puede evocar las estructuras de los géneros que fueron puestos en contacto en una pieza musical. En general, los diferentes géneros a partir de los cuales se está formando el híbrido fueron de algún modo estructurados en una época anterior. Y hoy no parecen tener el mismo tipo de importancia que tenían en aquel momento. Así, el hibridismo se torna necesario para actualizar y propiciar la atmósfera adecuada que permitirá que algo suene, una vez más, revelador y sorprendente. Hay que experimentar constantemente; hay que seguir de frente, incluso cuando esa senda actual nos conduzca al pasado para recuperar una experiencia estética que corre riesgo de desaparecer.

Se puede establecer un paralelismo muy claro entre la teoría de los géneros en la música y en la literatura. El estudio clásico de Tzvetan Todorov sobre los géneros literarios, por ejemplo, resultará familiar a muchos teóricos de la música, especialmente porque enfatiza el carácter históricamente instituido de los géneros, lo cual les permite funcionar como «horizontes de expectativa» para los lectores y como «modelos de escritura» para los autores. Incluso el fuerte ataque de Jacques Derrida contra el carácter normativo de los géneros en el arte y en la literatura presupone la necesidad constante de modelar la expresión para encontrar una reserva estética capaz de expandir sus límites circunstancialmente preestablecidos. De hecho, se podría argumentar que el caso de las tradiciones musicales es más complejo –o, como mínimo, más exigente–, dado que requiere una profunda atención a, por lo menos, dos tradiciones relativamente separadas de toda

institucionalización y consecuente desinstitucionalización de géneros: los géneros musicales y los poéticos. En el caso de la música ritual, la agenda ha de ampliarse aún más para acomodar teorías sobre otras dimensiones de expresión simbólica –por ejemplo, una articulación de música y poesía con géneros coreográficos.

Como veremos más adelante en nuestra discusión acerca del samba, siempre hubo (especialmente en el Nuevo Mundo) fuertes pactos inter-clases en las esferas simbólica y estética. Los estilos subían y bajaban en la escala social, y el hibridismo aparecía constantemente para expresar esos movimientos. Un claro ejemplo, siempre citado, es, de hecho, el tango, cuyo origen también estuvo marcado por la fusión de tradiciones musicales africanas diversas, desde los barrios bohemios cercanos al puerto de Buenos Aires hacia la grandiosidad de la Belle Époque burguesa parisina. Cambios o fusiones en su música, texto o armonía, expresaron ciertamente esa transformación de su base social. Aun así, deberíamos tener presente que existe una dimensión (obviamente una entre muchas) en ese proceso que pertenece inalienablemente a la vida de las formas estéticas y, como tal, no está ligada exclusivamente a la cultura de la modernidad. La moda retro, por ejemplo, que vemos en películas, en libros, en tarjetas postales, en la danza y finalmente en la música, es apenas un aspecto de la vida de los géneros musicales en los días de hoy.

La conciencia de esos cambios estaba presente en la firma de la «Carta del Samba», en los años 60, por todos los miembros de la Liga de las Escuelas de Samba de Rio de Janeiro, teniendo como meta la preservación del samba como género. Ese movimiento de preservación tiene que entenderse como algo más que un simple conservacionismo, reacción, fosilización de la cultura, etc. Dicho movimiento realmente afectó a cuestiones estéticas de la canción, tales como poesía, ritmo y melodía, para estimular la creatividad dentro de una estructura de competición: ¿cómo evaluar un buen samba sin la discusión del samba como género?

Con mucha frecuencia, los nombres de géneros de música y danza son reveladores de estereotipos, posiciones, acontecimientos históricos, traumas, lapsos, contraimágenes, etc.; en otras palabras, son casi invariablemente expresiones de inconformismo y conflicto dentro de un campo de desigualdad social y de ideologías contrastantes. En el caso de los quilombos (comunidades de cimarrones) kalunga de Goiás, por ejemplo, su danza sagrada principal, que tiene un papel central en la construcción de su identidad como grupo único de comunidades de descendientes de esclavos exiliados, es denominada *suça* (término local para «sucia»).

Curiosamente, «sucia», en la acepción convencional, es un término peyorativo, una categoría de acusación, que hace referencia a un grupo de personas de mala reputación que se reúnen; en resumen, ¡una «sucia» es un bando de gente despreciable! En vez de rechazar el término, usado contra ellos para describir de forma negativa a sus antepasados en la época en que intentaban huir de la esclavitud, los calungueiros se apropiaron de él e invirtieron su significado, que pasó a representar un tipo deseado de danza, seguramente la mejor de las danzas, ¡la danza que ellos danzan! Un estudio etimológico de la mayoría de los géneros musicales afrobrasileños probablemente llevaría a conclusiones semejantes.

Otra cuestión que debería abordarse es la de las mediaciones: ¿qué parte de esos géneros fue impuesta a los esclavos y ex esclavos por los blancos? Nunca hubo en

Brasil un plan de educación musical para las clases pobres –poco más que alguna armonía básica en himnos de iglesia–. Las folías tal vez reflejen esa influencia, especialmente porque hubo alguna vinculación con orquestas barrocas. Algunos de los enredos pueden haber sido escritos, al menos parcialmente, por jesuitas. En las congadas, *taieiras*, *dança de São Gonçalo*, ciertos versos probablemente fueron producidos al margen de las clases populares. Algo que puede haber sido muy diferente de lo acontecido en Estados Unidos, donde los protestantes enseñaron armonía occidental y canto coral. En el caso del candomblé, del *xangô* y de otros cultos tradicionales semejantes, toda una tradición cultural vino para Brasil; por lo tanto, un repertorio de conocimiento sistemático fue transmitido de forma integral. En el caso del candombe (forma musical afrobrasileña practicada en Minas Gerais que no guarda ninguna vinculación histórica conocida con el candombe uruguayo), nunca hubo ese tipo de integración y todo el proceso de estructuración de ideas musicales fue un proceso de reconstitución.

En cuanto a los géneros musicales rituales afrobrasileños, el destino de una danza, una fiesta o una práctica musical particular dependió (y aún depende) de transformaciones que pueden ocurrir dentro de una institución que ejecuta un proyecto global: el Vaticano. Así, la diferencia entre una tradición y otra puede ser una consecuencia directa de las posiciones adoptadas por dos personas dentro de la jerarquía de la Iglesia: primero, de la receptividad (o de la falta de la misma) por parte del sacerdote local hacia esas prácticas católicas no oficiales, y, segundo, de forma más decisiva, de la actitud del obispo en relación a las posturas adoptadas por el sacerdote local; en cualquier momento, y según sea su voluntad, el obispo puede mantener a un sacerdote en una parroquia o trasladarlo a otro lugar.

En 1998, ocurrió en Salvador un caso que ilustra con mucha claridad este hecho: un nuevo obispo llegó a Bahía (era el primer obispo negro que dirigía la Iglesia en la ciudad más «negra» de todo el Nuevo Mundo) y pasó enseguida a estimular la integración de la cultura africana en los rituales católicos, tendencia que ya contaba con tímidos precedentes. El cardenal del estado de Bahía reaccionó fuertemente en contra de aquella política de «ennegrecer» las prácticas de la Iglesia y lo mandó fuera de Salvador, a una ciudad en el interior del estado, donde su singularidad como obispo negro sería menos relevante y donde las expresiones culturales afrobrasileñas son mucho menos prominentes. En los pocos meses en que estuvo al cargo de la diócesis de Salvador, estimuló la creación de nuevas formas culturales en la escena afrobrasileña, asociándose a grupos tales como Ilê-Ayê, Filhos de Gandhi, Olodun, etc. La comunidad negra lamentó su partida, mas el poder del cardenal es absoluto y todo sacerdote está sometido a sus superiores a través del voto de obediencia. Así, desarrollos recientes en la escena cultural negra de Salvador probablemente incluirán un componente de respuesta, o reacción, a la actitud del cardenal. Un cierto «fundamentalismo estético africano», por ejemplo, puede surgir como una especie de afirmación para rechazar la negación de la integración expresada por la jerarquía de la Iglesia.

Estereotipos

Las imágenes de negros danzando y tocando música realizadas por viajeros casi siempre tienen algo en común: una alegre reunión de personas. En las acuarelas

de Carlos Julião de las coronaciones de reyes y reinas negros en las fiestas de Reyes en Minas Gerais, las mujeres negras tocan felices y animadas instrumentos musicales. Uno de esos instrumentos es la marimba, icono de la África bantú, que hoy tan sólo sobrevive en la tradición musical *caçara* de Ilha Bela, litoral de São Paulo. En la medida en que están tocando música, se supone que todo está bien; el subtexto es que tocar música suspende, o por lo menos suaviza, la agonía de la condición de esclavo. Obsérvese, no obstante, que, en ese caso, las mujeres negras no parecen especialmente sensuales o eróticas, como pasaron a ser representadas a partir de finales del siglo XIX. Cabe resaltar también que la marimba se utilizaba en acontecimientos sagrados, y el pintor debía de saberlo.

Como enfatizó Richard Leppert en su creativo ensayo *The Sight of Sound*, la visión del sonido musical es tan importante desde el punto de vista de la experiencia estético-política de la música, para una determinada clase social, como el propio sonido. En el caso de Brasil, los que están tocando música son casi siempre los negros, y no los blancos. Ideológicamente, los negros traen alegría a la vida; ésta es una de sus funciones productivas. Los blancos simplemente posan para la mirada que los registra, mostrando su nivel económico y su estatus social y político. Raramente son representados realizando cualquier actividad productiva. Desde la perspectiva de los blancos –que pintaban esclavos o encargaban las pinturas en función de su gusto estético e ideológico–, la *performance* era la expresión natural de los esclavos cuando no estaban siendo castigados.

Podemos trazar una continuidad de ese régimen de las imágenes desde los días coloniales hasta los medios de comunicación contemporáneos en Brasil. El ambiente de grabación de la capoeira, por ejemplo, en la serie de la JVC, es muy semejante a las poses emblemáticas de Debret: ambiente de trabajo, en un terreno baldío (una verdadera capoeira), apropiado para la ejecución de tareas productivas que no perturban la vida urbana, tales como cuidar de los caballos de carga, lavar la ropa, confeccionar instrumentos y utensilios para la reproducción del orden doméstico, etcétera.

Por otro lado, vemos en muchas canciones y en la producción de la voz de muchos cantores –como en Clementina de Jesús, por ejemplo– un toque de melancolía y tristeza que puede pasar como parte de una «perspectiva negra brasileña»: alegría en el presente y tristeza que remite al pasado de esclavitud. Ese toque melancólico nunca alcanza el punto de intensidad y énfasis emocional de los *spirituals* estadounidenses; tampoco la producción de la voz, los arreglos, el lenguaje corporal utilizado en la *performance* pueden compararse a la tensión performativa de los cantantes negros de los Estados Unidos. Si los comparásemos con la estética musical afroamericana, los estilos afrobrasileños ciertamente sonarán, parecerán y serán sentidos como más discretos, suaves, en fin, menos dramáticos o enfáticos.

Contextualidad e intercontextualidad

Debemos presentar la música afrobrasileña también desde la perspectiva de la historia social. Los géneros musicales abren, describen e inscriben un panorama social, geográfico, histórico y estético (entendido este término en su connotación griega original de *aesthesis* como sensación; es decir, sensualidad y sensibilidad).

Importa analizar los varios espacios mencionados en los textos de canciones y los panoramas que se simbolizan en las *performances*, sea en las danzas o en los nombres dados a los lugares donde se toca la música.

Aunque estemos inevitablemente trabajando con intertextos, en la condición de analistas deberíamos tener presente que el verdadero objeto expresivo musical de nuestro análisis puede ser un texto absolutamente singular –por ejemplo, una determinada pieza musical podría ser ejecutada en condiciones tan especiales hasta el punto de resultar irreproducible–. Así, el tratamiento teórico que podríamos escoger para usar en nuestra discusión tiene que tener en cuenta este factor. Eso acontece porque la de repetición es una idea básica para el análisis de géneros musicales. Además de estos factores, existe otro que influye en la intertextualidad, que es la propia *performance* musical. El modo de tocar los instrumentos, los movimientos de danza, las ropas, las exhibiciones cinéticas, la dramatización – todas esas expresiones estéticas reunidas crean un ambiente que transmite la idea de continuidad y de articulación de la letra que está siendo cantada. Sin embargo, algunas veces se trata justamente de un popurrí que probablemente no será repetido en el mismo orden o con los mismos elementos estéticos.

Ese proceso es semejante al que podemos experimentar en otras artes, como la poesía y la literatura. Consideremos, por ejemplo, la edición facsímil de la intervención de Ezra Pound en el texto que se tenía como versión final de *The Waste Land* de T. S. Eliot, celebrado unánimemente por la crítica como uno de los poemas más importantes de Occidente en el siglo xx. Decenas de versos y partes de versos fueron cortados del poema en la forma en que fue publicado. El poema también ganaría otra unidad, otro sentido de totalidad y de equilibrio, si Pound los hubiese dejado allí. Críticos y lectores que, durante décadas, no tenían conocimiento de las correcciones y cortes de Ezra Pound, quedaban maravillados frente a la belleza de la concisión alcanzada por el texto. Por lo tanto, los macrosignificados son siempre impuestos por el lector, el intérprete o, como en nuestro caso, por el oyente.

Dicho de otro modo, las condiciones para la lectura intertextual son, en general, claramente dadas, mas puede ser engañoso reducir el significado del todo a una conciencia estética unificada. El tema cantado no necesita ser consistente, coherente o incluso unificado. La heteronimia, el enmascaramiento, la fragmentación, la pluralidad, la multivocalidad, todos esos elementos son artificios expresivos estandarizados y tomados como posibles en los diversos géneros afrobrasileños que discutiremos – y, probablemente, también son característicos de muchas otras tradiciones musicales. Existe aún otra cuestión extremadamente desafiante que necesita ser mencionada aquí: ¿acaso la comunidad musical es más consistente (si no más coherente) que cada cantor o músico a título individual? ¿En qué medida un género musical es más que la suma de todos los cantores y músicos individuales que le transfieren su pertenencia estética? Los géneros están constituidos por cierta presión en el sentido de estabilidad en el tiempo y en el espacio. Por otro lado, la lógica de las piezas musicales individuales se encuentra dialécticamente opuesta a los géneros, pues tienden a revelar las tensiones y las confrontaciones experimentadas en el campo de las interacciones sociales –sean raciales, étnicas, de clase, religiosas, etc.– y transferirlas al campo de lo estético – imaginario, estructural y performativo–. Algunas piezas musicales son resultado de tres modos de expresión reunidos en un determinado momento que podrían, cada

uno de acuerdo con su propia lógica, haber sido generados y haber adquirido vida comunicativa propia, con independencia de los otros. Míticamente, por lo menos, la música popular de un autor conocido parece ser un objeto estético que pertenece al tiempo histórico (y también profesional, tecnológico, productivo, material), cuya biografía de gestación y realización puede trazarse. Así, existe un sinfín de programas, documentales, entrevistas, libros, artículos, etc., que explican con gran detalle cómo la letra de una determinada música fue compuesta, cómo se combinó con la melodía, cómo exigió unos determinados arreglos, y así sucesivamente. En relación a las músicas de los rituales de las religiones de matriz africana (como el *xangô* y el *candomblé*), la historia de la música no es narrada como una biografía, sino que es presentada como si fuese una pieza particular yoruba o fon que solía ser ejecutada en África en un cierto periodo y que fue traída a Brasil, donde se preservó. Si las canciones presentan cambios respecto del original africano, se consideran accidentes del trayecto –de forma muy semejante a una pintura o una escultura que presentan fisuras, pequeños defectos o daños, por el inevitable desgaste que genera el transcurso del tiempo–. Por otro lado, los géneros dramáticos no se parecen a esas narrativas. En ellos, el aspecto de *collage* es mucho más visible: las estrofas vienen y van, las narrativas son fragmentadas, numerosas variantes del mismo texto son frecuentes. Por ejemplo, una pieza de *candombe* de Minas Gerais, que integra el complejo musical afrobrasileño del *congado*, a pesar de su vocación de singularidad parece un objeto expresivo heteróclito, resultante de una práctica de toque de tambor desarrollada y transformada por cuenta propia; de una letra que fue probablemente adquirida de otras tradiciones rituales como la misa católica, novenas, etc., así como de un repertorio de melodías y de una práctica de canto armónico que pueden haber sido asimilados por la práctica de canciones distintas de las que están ahora en uso.

Podemos ilustrar ese panorama de la música afrobrasileña sintetizando las características básicas de dos modelos bien distintos de tradiciones religiosas que reflejan dos organizaciones musicales diferentes. El primer modelo, que identifico como el modelo del *candomblé* (nombre de los cultos afrobrasileños tradicionales preservados en Bahía, a los que equivale el culto *xangô* de Recife), se ha mantenido extraordinariamente cohesionado y cerrado a influencias externas. Altamente aristocráticos y elitizantes, con un proceso de iniciación muy elaborado y exigente, los cultos de *candomblé* y *xangô* intentaron en cierta forma congelar la expresión musical tornándola cautiva de su liturgia. En consecuencia, la ortodoxia y el conservacionismo son su gran fuerza. El segundo modelo es la tradición religiosa de origen bantú (y muy particularmente la angoleña), que se organizó manteniendo siempre una capacidad para influir y ser influida por otros géneros musicales. Se trata de una antigua discusión en Brasil, que exige más pesquisa histórica y empírica para su reformulación: la suposición de que la noción *candomblé* angola posee una liturgia más mezclada en su material musical y lingüístico. De esa manera, realmente podemos trazar el paso de un repertorio angola estrictamente ritual, ortodoxo, primero al repertorio de los cultos de *umbanda*, que constituyen un tipo mucho más sincrético de cultos; a continuación, a géneros seculares tradicionales, a algunos de los cuales podemos llamar rurales, o comunitarios, como la *capoeira*, el *maculelê*, el *samba de roda* y el *jongo*; y, finalmente, a la variedad de géneros de música popular, de la comercial a la llamada

independiente, *cult* o experimental. Como cabe esperar, los estudios de la tradición angoleña tienen mayor probabilidad de enfatizar la dinámica y tratar de cuestiones relativas al cambio, la ambigüedad, la polisemia y la hibridación.

Podemos identificar, entonces, dos modelos básicos muy distintos de influencia estética y simbólica.

En el caso de las tradiciones religiosas yoruba, tanto del *xangô* como del candomblé, las músicas populares comerciales evocan los *orichas* (dioses yoruba, también venerados en la santería cubana) a través de un lenguaje musical que no procede del yoruba. João Bosco, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre otros, mencionan nombres de dioses, epítetos, fragmentos de letras o invocaciones de música yoruba, mas la mayor parte del material musical de la Música Popular Brasileña (MPB) sigue otra dirección. Puede haber algún grado de experimentación con material yoruba (cánticos y patrones rítmicos), pero hay un *stock* básico de gramática musical occidental en manos de los oyentes: variaciones de samba, ritmos binarios, melodías que tienen una gran afinidad con el repertorio portugués, estrofas más próximas a modelos ibéricos; incluso la armonía, ya efecto de ese largo proceso de fusión que ocurrió durante todo el siglo XIX y que resultó en el vasto, pero reconocible, mundo de la MPB. El repertorio yoruba implica un patrón de compás aditivo, generalmente en 12 –sea 7+5 ó 5+7–, que posiciona la audición en una clara dirección estética; un estilo antifonal de canto; letras con estrofas que no se adaptan fácilmente a la versificación en portugués; líneas melódicas distantes de los estilos procedentes de formas generadas a partir de una antigua fusión de estilos musicales portugueses y africanos, y, finalmente, la polirritmia, que aún hoy no cuenta con mucha aceptación por parte del público brasileño que consume música.

En el caso de las tradiciones bantús (asociadas a Angola), hay piezas de música popular que pueden construirse en contigüidad con el repertorio religioso. Eso se debe a varios factores relativos a la música y a la lengua. Por ejemplo, todo indica que la mixtura entre términos de la lengua portuguesa y de las lenguas bantús ha sido históricamente mucho más intensa que la mixtura entre el yoruba o el fon y el portugués. Por ese motivo, la gran mayoría de los géneros musicales afrobrasileños tienen influencia más directa de la tradición de Angola: samba, jongo, samba de roda, coco, congado, etcétera.

Bibliografía de referencia

- ALVES, Arivaldo Lima (1998), *A Segunda Parte do Samba: Especulações em torno de Identidades Étnicas geradas no Samba Carioca e no Samba Baiano*, comunicación presentada en el GT Relações Raciais e Etnicidade, en la XXII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), en octubre de 1998.
- ARAÚJO, Emanuel (ed.) (1998), *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, São Paulo, SESI.
- BAKHTIN, Mikhail (1984), *Problems in Dostoevsky's Poetics*, ed. y trad. Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BÉHAGUE, Gérard (1975), «Notes on regional and national trends in Afro-Brazilian cult music», en Merlin H. Foster (ed.), *Tradition and Renewal*, Urbana, University of Illinois Press: 68-80.

- (1984), «Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting», en Gérard Béhague (ed.), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport, Greenwood Press: 222-254.
- BENJAMIM, Roberto (1977), *Congos da Paraíba*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore.
- (s. f.), *Festa do Rosário de Pombal*, Recife, Editora Universitária da UFPB / Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- BERMAN, Marshall (1986), *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, São Paulo, Companhia das Letras.
- BHABHA, Homi (1996), «Culture's In-Between», en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage: 53-60.
- CARNEIRO, Edison (1961), *Samba de Umbigada*, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- (org.) (1962), *Carta do Samba*, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- CARVALHO, José Jorge (1984), «Music of African Origin in Brazil», en Manuel Moreno Fraginals (ed.), *Africa in Latin America*, Nueva York, Holmes & Meier: 227-248.
- (1993), «Aesthetics of Opacity and Transparency. Myth, Music and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition», *Latin American Music Review* 14, 2: 202-231.
- (1994), «Black Music of all Colors. The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music», en Gérard Béhague (org.), *Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America*, Miami, North-South Center, University of Florida: 187-206.
- (1994), «The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music», *Série Antropologia* 63.
- (2000), «Afro-Brazilian Music and Rituals. Part 1: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba», *Working Paper Series* # 30. Duke, University of North Carolina Program in Latin American Studies, febrero de 2000.
- y SEGATO, Rita Laura (1992), *Xangô Cult in Recife, Brazil*, Caracas, Fundación de Etnomusicología y Folklore-CONAC-OAS.
- DANTAS, Beatriz (1976), *Taieira*, Record, Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, núm. 9, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore.
- (1976), *Dança de São Gonçalo*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore.
- DEBRET, Jean-Baptiste (1978), *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, EDUSP.
- DERRIDA, Jacques (1980), «The Law of Genre», en W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press: 51-77.
- DUNN, Christopher (1992), «Afro-Bahian carnival: a stage for protest», *Afro-Hispanic Review* XI, 1-3: 11-20.
- FERRETTI, Sérgio, et al. (1981), *Tambor de Crioula*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore.
- FILHO, Ayres da Matta Machado (ed.) (1974), *Introdução ao Estudo do Congado*, Belo Horizonte, Universidade Católica de Minas Gerais.
- (1978), *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- FRITH, Simon (1996), «Music and Identity», en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage: 108-127.

- (1998), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GANDRA, Edir (1995), *Jongo da Serrinha. Do terreiro aos palcos*, Rio de Janeiro, Giorgio Gráfica e Editora Ltda.
- JULIÃO, Carlos (1960), *Riscos Iluminados de Figurinhos Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, acuarelas de Carlos Julião (1740-1811), ed. Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, Rio de Janeiro, Livraria São José.
- LEPPERT, Richard (1992), *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press.
- LINS, Elizabeth Travassos (1992), «Dramatization and antagonism in the Brazilian *Congadas*», en Carol Robertson (ed.), *Musical Repercussions of 1492*, Washington, Smithsonian Institution.
- LORD, Albert (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- MOURA, Roberto (1983), *Tia Ciata e a Pequena África no Brasil*, Rio de Janeiro, FUNARTE.
- MUKUNA, Kazadi wa (1994), «Sotaques: Style and Ethnicity in a Brazilian Folk Drama», en Gérard Béhague (ed.), *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*, Miami University Press: 207-224.
- PANTOJA, Selma (2000), *Nzinga Mbandi. Mulher, Guerra e Escravidão*, Brasília, Thesaurus Editora.
- PERRONE, Charles (1992), «Axé, Ijexá, Olodum: The rise of Afro- and African Currents in Brazilian popular music», *Afro-Hispanic Review* XI, 1-3: 42-50.
- SEGATO, Rita (1993), «Iemoja's icon tune. Interpretive Anthropology and the music of Afro-Brazilian cults», *Latin American Music Review* 14, 1.
- SIQUEIRA, Baptista (1978), *Origem do Termo Samba*, Rio de Janeiro, IBRASA / INL.
- SOIHET, Rachel (1998), *A Subversão pelo Riso*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas Editora.
- TODOROV, Tzvetan (1990), *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VIANNA, Hermano (1995), *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora / Editora da UFRJ.

Discografia

- Gérard Béhague (grab. y ed.), *Afro-Brazilian Religious Songs. Candomblé Songs*, Lyrichord, s. f.
- Madagascar Olodum, *Reflexu's da Mãe-África*, Reflexu's, 1987.
- Darcy Monteiro, Julio César Figueiredo y Alvarenga, *Jongo Basan e Capoeira de Angola*, Record, Rio de Janeiro, Tapeçar, 1974.
- Taieira*, Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, núm. 9, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- Dança de São Gonçalo*, Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro, núm. 14, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1976.
- Congos da Paraíba*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Folclore, 1977.
- Os Negros do Rosário*, Titane / Projeto Trem da História, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura / Brasília, Fundação Palmares, s. f.
- Tambor de Crioula do Mestre Felipe*, São Luís, Laborarte, 1996.
- Gilberto Gil., *Quanta*, Warner Music Brasil, 1997.

Vídeos

Ilê Aiyê, David Byrne (dir.), 1988.

Brazil. In: *Central and South America*, vol. 5 de The JVC Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of the Americas, 1995.

O Auto do Bumba-meu-boi da Fé em Deus, Murilo Santos (dir.), Secretaria de Cultura do Maranhão, 1998.

Conceição das Creoulas, Vestígio de Quilombos, Sílvio Tandler (dir.), Centro de Cultura Luiz Freire, Olinda, 1996.

Quilombos do Brasil, Ronald Almenteiro (dir.), Espalhafato Comunicação e Produção, MINC-FUNARTE, 1995.

Festa do Rosário dos Homens Pretos do Sêro, IPHAN-MINC, 1995.

Religião e Cultura Popular, Sérgio Ferretti (dir.), São Luis, Universidade Federal do Maranhão, 1995.

Batuque no Quilombo, Itapeturu Mirim, Glória Moura (dir.), PROCEN-MINC, 1988.

Saga dos Orixás, Jandira Pacheco (dir.), s. f.

Dança de São Gonçalo, Cláudio Cavalcante (dir.), TV Universitária, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1996.

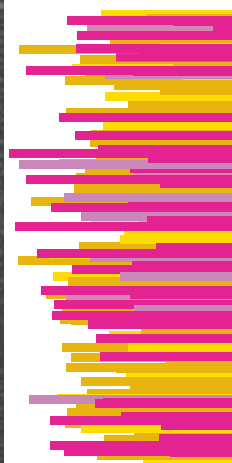
Matição, Comunidade Iluminada, Glória Moura (dir.), Fundação Cultural Palmares-MINC. Jaboticatubas, 1989.

Moçambique. A Saga da Rainha Ginga, Glória Moura (dir.), Fundação Cultural Palmares-MINC, Tramandaí (RS), 1989.

It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles, Orson Welles (dir.), Paramount, 1993.

Notas

¹ Este artículo es una versión reducida de un ensayo más largo, titulado «Afro-Brazilian Music and Rituals. Part I: From Traditional Genres to the Beginnings of Samba» (Carvalho 200) y ha sido traducido con el permiso del autor por Susana Moreno Fernández.



La punta: un ritmo para festejar la nación garífuna

Alfonso Arrivillaga

Los garínagu¹ se localizan a lo largo del borde costero del golfo de Honduras. Desde su posición más septentrional –*Dangriga* en Belize–, a la más oriental –*Plaplaya* en la frontera con la mosquitia hondureña–, ocupan con Guatemala tres países, aparte de un bolsón de población asentado en Orinoco y Santa Fe, en Laguna de Perlas, Nicaragua. Con una historia centroamericana reciente, adonde llegan poco más de dos siglos atrás, desde su llegada son artífices de diversos acontecimientos que les permiten la consolidación de su territorialidad sobre las divisiones nacionales que los atraviesan².

La etnogénesis de los caribes-negros, como fueron conocidos, primero, en la literatura de los viajeros y, luego, en la científica, es el encuentro entre amerindios caribes y arawakos con africanos en las Antillas Menores y, en particular, en la isla de San Vicente. Fue el cimarronaje como método de resistencia exitoso lo que llevó a las potencias europeas a reconocerlos como un grupo beligerante. No obstante, son estos mismos pulsos los que precipitan la llamada guerra caribe contra los ingleses entre 1795 y 1796. Tras su reducción, son enviados a las islas de la bahía frente al territorio continental centroamericano³.

Diversos son los roles realizados a lo largo de estos doscientos doce años: milicias, agricultores, navegantes (piragüeros), contrabandistas, monteros, estibadores en muelles, marinos mercantes, trabajadores en los ferrocarriles y bananeras; entre otros muchos, éstos son los trabajos que ha podido sobrellevar esta joven sociedad que se «adapta a condiciones foráneas recientes» en una transición que incorpora nuevos símbolos de tradición y dicta conductas⁴. Gracias a todo ello, es posible la supervivencia y continuidad hasta nuestros días de los 2.026 caribes que llegaron a Port Royal en Roatán aquel 12 de abril de 1797⁵.

Su universo musical

Complejas y variadas son las expresiones musicales garífuna. Como cada sociedad, ellos han construido su propio ideal sonoro y expresiones como los toques de tambor, que hace poco distaban de una noción musical; con el auge mediático de sus ritmos, dicha frontera se ha ido borrando. Aun así, muchas de estas expresiones «musicales» siguen cargadas de significaciones que delimitan un universo diferente en percepciones y funciones. Por ejemplo, los tambores, cuando se expresan en el ámbito sagrado, son generadores de salud, conexión con otras temporalidades y agrado para sus ancestros, por citar algunas funciones extramusicales.

La expresión *uremu* (cantar) es la más cercana a lo musical, mientras que *úyanu* se emplea para designar las formaciones por sexos donde, tomados de las manos y balanceándose, cantan *a cappella*. Éstas, a su vez, se dividen en *abeimahani* para las mujeres y *arumahani* para los hombres. Las *abeimahani* tienen poderes curativos y antiguamente se usaban para dar serenatas a los enfermos. Este poder se encuentra explícito muchas veces desde la misma concepción del texto de la canción, cuyas indicaciones dicen venir por sueños⁶ o dadas: *ichahówarügüti* (se sobrentiende que por los espíritus, *aharis*). En los *úyanu* es notoria la presencia amerindia, expuesta por su metro irregular.

El entorno laboral femenino igualmente es motivo para el canto *a cappella* mientras hacen el *ereba* (casebe), cuando se golpea el mortero para apilar arroz o plátanos maduros, o bien para arrullar a los hijos. Los hombres, a su vez, emplean cantos responsoriales para coordinar las fuerzas al echar una canoa al mar o traer un árbol de la selva a la comunidad. Compartidos por ambos sexos, los *abüdürüha* (la embarrada, hacer una casa tipo bajareque) son acontecimientos culminados por tambores y bailes para que siempre habite la felicidad en la vivienda terminada.

La conversión al cristianismo derivó en una religiosidad sincrética con manifestaciones como los coros parroquiales, actividad musical central en tanto que permiten formas de organización y solidaridad grupal tan apreciadas por las mujeres. A mediados del siglo pasado, viejos *cantores en latín* de oficios religiosos daban testimonio del papel central en la iglesia, muchas veces como sustitución en las largas ausencias del clero. En 1944, Coelho señaló que el *buyei Siti* de Trujillo realizaba cantos en latín y caribe para hacer curaciones⁷. Hoy, los garínagu dominan musicalmente la misa; han llevado a su interior los tambores acompañados de coros femeninos que entonan en garífuna bellos himnos a gustoso ritmo.

La *parranda* (*paranda* en Belize), también conocida como *bérsu* (de verso), es una forma de canto acompañada con guitarra y ocasionalmente de una base rítmica de *garawoun* o percusiones improvisadas. Dado que su cultivo fue predominante en un área de dominio castellano-hablante –Guatemala y Honduras–, se asocia a la tradición española. La parranda se manifiesta en los velorios, en reuniones de casa o del barrio; si hay un cantante y una guitarra, seguramente serán solicitados. Aunque esta forma musical presenta un carácter festivo, los textos de las canciones van de los temas cotidianos a la denuncia. Sus cantores son considerados una especie de trovadores. A diferencia de las formas cantadas anteriores, la parranda es reconocida claramente como una forma musical. En este género y en la punta se han

distinguido diversos cultores –más allá de sus pueblos originales– que se han lucido en el ámbito internacional.

De indudables habilidades musicales ya fuera como autodidactas o con el apoyo de las escuelas de Artes y Oficios, los garínagu, sobre todo aquellos pertenecientes a los grandes poblados, formaron importantes agrupaciones musicales para interpretar los temas del momento que sonaban en las metrópolis. De las bandas de alientos que tocaban marchas en el puerto de Livingston en los albores del siglo xx a los grupos de jazz que se formaron con éxito en Punta Gorda, han sacado provecho de este instrumental para desarrollar sus propias expresiones. Hoy, en algunas celebraciones se conforman conjuntos con tambor garífuna, bombo, redoblante y platillos acompañados de alguna trompeta, saxo u otro instrumento de viento, como en el caso del *pororó* o baile de *indiu* cuando se celebra a la Virgen de Guadalupe en Livingston.

Este tipo de conjunto acompaña también dos danzas practicadas por otros pueblos a lo largo del continente y que los garínagu igualmente acostumbran



Mujeres bailando *wanaragua*. Grupo de Hazel Cayetano, P. G. Belize.
Fotografía: Alfonso Arrivillaga.

a realizar. Una es el drama danzario de moros y cristianos: *tira*, representación realizada por mujeres que semejan pelar con machetes y dictan diálogos que desarrollan este viejo conflicto pre-conquista de América; debe tratarse de la más tardía imposición de este drama danzario en el Nuevo Mundo; Coelho lo remonta a 1850⁸. La otra es el *maipol* (maypol), baile del palo de mayo, practicado, como el anterior, con otras denominaciones (*sebucan*, *doce pares de Francia*, *las flores*, etc.) a lo largo del continente. Ambas danzas se acompañan de un conjunto de redoblante, bombo, platillos, el *garawoun* y un instrumento de viento, como trompeta o saxo. Participan bailarines de ambos sexos.

Los *garawoun* (tambores)

Al igual que otros afrodescendientes, los garínagu recurrieron a sus tambores y cultos para acercarse a África. Prohibidas y perseguidas dichas prácticas a su

llegada a Centroamérica, pasaron a la clandestinidad, por lo que las noticias sobre las mismas son escasas durante el siglo XIX, a no ser que se trate de referencias oprobiosas, como relata *The Angelus* en 1899 en relación a los caribes de Newtown⁹.

Los *garawoun* son tambores uni-membranófonos de piel de venado *lura usari* y cuerpo de un tronco ahuecado de madera de caoba, cedro o San Juan (pero no exclusivamente). Cuentan con un particular sistema de tensado que recurre a torniquetes para las correas, que tensan el parche al cuerpo del tambor al ser rematadas en agujeros hechos en la parte inferior. Por sus características, este sistema de tensado los conecta con tambores tipo *loango* del Congo.

La diversidad de medidas de los tambores determina la conformación de alineaciones de diferentes tamaños y afinaciones que desprenden un complejo telúrico mayor. Los *garawoun* son tañidos con las palmas de las manos y pueden tocarse en movimiento o de manera estática, según lo requiera el momento.



Tambores primera y segunda. Grupo de Hazel Cayetano, P. G. Belize. Fotografía: Alfonso Arrivillaga.

Como en otros membranófonos africanos, el término se asocia a la batería de dos o tres *garawoun* y a sus funciones colaterales.

Toques de tambor y culto a los ancestros

Es en los cultos a los ancestros *chugú* y *dügü*¹⁰ donde los tambores tienen una intervención de la que se derivan importantes valoraciones para el instrumento. En estos ritos de posesión, los ritmos ejercen una función más allá de lo musical. Conducido el ritual por el *buyei* (chamán) en un *dabuyaba* (casa de los ancestros, el templo), se interpretan tres *garawoun* que representan pasado, presente y futuro movilizados de una danza circular que, al ritmo del *hüngühüledi*, propicia el trance. El tambor en el centro de esta tríada se conoce como *lanigi garawoun*, mientras que el corazón del tambor sugiere que el ritmo es una alegoría del latido del corazón. Acompañan uno o dos intérpretes de *sísiras* (sonajas), instrumento usado por el *buyei* debido a las propiedades curativas de éstas. La parte vocal queda a cargo de las *gayusas* cantoras-danzantes.

El conjunto de tambores y los ritmos-baile

Fuera del templo, los tambores se dividen en primera, el más pequeño y agudo, encargado de los repiques, y segunda, más grande, grave y responsable de la base rítmica. Regularmente todos llevan un forlón (correa) sobre el parche. Puede variar el número de *garawoun*, pero no sus términos y funciones. Aquí también se cuenta con un intérprete de *sísira*, un cantante solista y coro¹¹. Son los nombres de los ritmos los que designan el baile. Ya nos hemos referido al sagrado *hüngühüledi*, al que añadimos ahora una variante que podemos considerar semisecular, el *hüngühüngü*, ya que se utiliza en los cortejos procesionales de imágenes o en las celebraciones de representación de su llegada procedentes de Yurumein (San Vicente) a Centroamérica, donde, a pesar de lo festivo, hay un sustrato religioso rector.

Tres ritmos-baile más se identifican con el conjunto de tambores: la *chumba* presenta una relación de competencia entre el tamborero y el danzante (de cualquier sexo) que imita acontecimientos de la vida diaria; el *sanbei*, de carácter masculino,



Tocador de *garawoun* primera «repica» con los segunda al fondo. Livingston (Guatemala). Fotografía: Andrés Asturias.

muestra al danzante habilidoso, y el *gunjéi*, un baile de parejas que se intercambian a la voz de *sarse*, semejante a los viejos bailes europeos de cuadrillas (*Square Dance*)¹². Se ha desarrollado una cuarta tradición rítmica, la parranda, como forma exclusiva para tambores, ausente la tradicional guitarra y eventualmente a *cappella*.

Algunas expresiones danzarias

Hemos señalado algunas expresiones bailables por su carácter espontáneo, a diferencia de las danzas destinadas a un grupo preestablecido, con vestuario y una representación. En este orden encontramos el *wanaragua* o *yancunu*¹³ (conocido también en Honduras como *maskaraos*), que se celebra para Navidad, Año Nuevo y el día de Reyes. Es aquí donde la relación tamborero-danzante se magnifica, siendo altamente valorada esta correspondencia por quienes observan. El danzante lleva sujeto bajo las rodillas un tramado de conchas, *iyawei*, que suenan al entrecocar marcando sus pasos: *pasu*.

El panorama danzario debió ser más complejo de como ahora lo conocemos. El *pía manadi*, aquella danza que se anunciaba en las celebraciones de la feria de Livingston, Guatemala, en la década de 1930, ahora sólo es objeto de alusión en narraciones. Lo mismo sucede con el *chárikanári* y el *wárini* vigente aún en Belize y menos frecuente en Honduras y Guatemala.

La punta

La punta es el baile más popular entre los garínagu y el más conocido fuera de su ámbito. Su contexto principal son los novenarios, cuando celebran un *beluria* al difunto. Rezos, juegos de mesa, el cotilleo de vecinos, un auditorio atento a los contadores de *uraga* que, acompañados de cantos, recuerdan al *griot* africano, tambores y baile de punta distinguen, entre otros elementos, este acontecimiento.



Jóvenes garínagu bailan punta frente a los tamboreros rodeados de cantantes, bailadores y espectadores.
Fotografía: Andrés Asturias.

El baile, también llamado *kulióu*, se caracteriza por sus movimientos de caderas-pelvis y su deslizamiento sin elevar considerablemente los pies del suelo¹⁴. Jenkins dice que la punta es la mejor expresión de la política sexual de los garífuna¹⁵. En el patio de casa, en la calle, bajo el alumbrado público o cerca de una fogata, se forma un círculo compuesto por tamboreros, tocadores de *sísiras* y cantantes que se turnan para pasar a bailar al centro. Pueden coincidir ambos sexos y entonces realizar una especie de cortejo. Entretanto, los espectadores gritan, celebran las gracias de quienes intervienen, les felicitan o rechazan. Se trata de un indiscutible festejo del que participan músicos, cantantes, bailadores y espectadores. Algunas canciones son escandalosas; en ellas las mujeres aprovechan para hacer comentarios sociales, se exponen los asuntos domésticos y se ridiculizan ciertos comportamientos. La temática del exilio de San Vicente, su antigua morada, también es recurrente, así como la vida de los familiares migrados, entre otros temas.

La punta posee un espíritu festivo, en cierta forma es un homenaje a la vida y se asocia a la fertilidad (más que a lo sexual). En este sentido, debemos entender los *beluria* como la celebración de un momento del círculo (de la vida) que

sustenta la cosmovisión garífuna. Colin añade una variante de la misma que denomina *matamuerte*¹⁶, en la que un bailarín representa con mímica el encuentro de un cuerpo en la playa, al que pincha para ver si esta vivo. Desconocemos esta disimilitud, aunque nos llama la atención el término *matamuerte* (¿terminar con el fin?), que entendemos como abrir el círculo de la vida, que en el *beluria* significa el inicio del viaje a *seiri*, el panteón garífuna. Numerosos tamboreros desarrollan una fórmula rítmica conocida como combinación, en la que fusionan dos ritmos: *hüngühüngü* y punta, lo que podría ser una muestra de la vinculación entre ambas formas métricas.

La punta participa, de igual modo, en otras celebraciones: casorios, repasos juveniles y celebraciones a cargo de hermandades y clubes son un buen motivo para interpretarla y bailarla. La punta, además de ser requerida en lo festivo, es una alternativa lúdica. Los niños se inician en esta afición con «tambores de latas». Cuando un grupo de jóvenes se reúne para tocar tambores, es frecuente escuchar una punta más rápida, cuya variante reconocen como *halaguati*.



Desfile del Yurumein en Livingston. Una señora porta el retrato de Marcos Sánchez Díaz, fundador del pueblo.
Fotografía: Alfonso Arrivillaga.

La punta rock

Diversas vías hicieron que en Belize los tambores y sus ritmos fueran entrando en la población en general, cuando no la identificación. En la década de 1970, músicos como Isabel Flores fueron objeto de reconocimiento por sus habilidades como intérprete. Su actuación fue determinante para la legitimación de la punta, que pasó a identificar a la nación en ciernes; una especie de estandarte musical para los beliceños.

Junto a Isabel Flores¹⁷ crecieron músicos como Andy Palacio, con su guitarra y canto, Pen Cayetano y sus baterías de caparzones de tortuga, y los tambores Mohobub Flores y Titiman Flores, derivando en una interesante fusión que denominan punta rock: un toque enérgico, con acentos más firmes, que pronto adquiere popularidad en Belize y luego avanza por la costa del golfo en Honduras y Guatemala.

Entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la migración a Estados Unidos iniciada por los garínagu a principios de siglo¹⁸ se marca como una tendencia. Para

1960, se consideró como «migración recurrente» y algunos estudiosos predijeron con ella la asimilación cultural de los garínagu. Hoy, medio siglo después, la realidad muestra lo contrario. Inscritos en una dinámica circulatoria, continúan practicando su idioma, preparando sus comidas, apegados a sus prácticas y creencias, organizando reuniones y fiestas donde no faltan los tambores y la punta.

El sentido de circularidad incluye, a su vez, diversos impactos en las comunidades locales a las que se encuentran supeditados los residentes en el extranjero desde el campo de la espiritualidad. En los migrados y locales hay contenida una relación interdependiente «aquí y allá» que tiene buenos ejemplos en lo musical. Los músicos migrados con mayores posibilidades de grabar y producir un disco se abren a otros públicos, pero siempre miran a casa. Los locales, en permanente creación, no dejan de asombrar con materiales renovados de la misma tradición más a mano, a pesar de la nostalgia que puedan mostrar algunos por no estar allá.

El baile de las caderas, el impacto de la punta en las otredades

El carácter sexual que los etnógrafos advierten en el baile de la punta, es uno de los principales motivos para que, junto con la punta rock, tuviese repercusión, primero, en vecindades como San Pedro Sula (la sede económica más importante de Honduras), la ciudad de Belize o la isla de Flores (y poblados adyacentes al lago de Peten Itzá, Guatemala) y, luego, con mayor éxito, se ampliara a los diversos ámbitos nacionales y, finalmente, al internacional. En consonancia, varios ladinos (mestizos) pasaron a incorporar en sus fiestas su versión de punta, favorecida de paso con una importante pauta radial. En 1980, la agrupación hondureña Banda Blanca lanzó en Los Ángeles de manera exitosa «Sopa de Caracol», una tradicional canción garífuna que pronto se bailó en toda la región y en las metrópolis de Norteamérica y Europa. A partir de entonces, los *chumagü* (ladinos) tienen su propia versión de punta en una promoción que posibilita, entre su desinhibir de mestizos, una carta de presentación que se extiende a lo garífuna.

Mientras, en Belize, la punta y la punta rock generan un sentimiento de identidad nacional, en Honduras, con retórica populista, se anuncia la punta como un baile nacional (lo que no niega el arrastre que tiene el mismo), al tiempo que, en Guatemala y Nicaragua, son de dominio popular a partir de la propia reinterpretación del imaginario mestizo del baile de caderas: *la punta*.

La punta, un icono de la nación garífuna

Desde mediados del siglo xx, la idea de que los garínagu constituyen una nación tomó cada vez más sentido. Si bien emanó de la *intelligentsia* como un referente reivindicativo, esta noción fue apropiada con gusto por los pobladores, acaso identificados con sus contenidos. Como las viejas naciones, crearon sus propias representaciones oficiales, constituyendo así bandera, escudo e himno, una historia gloriosa (la guerra caribe) con sus héroes (Satuye, Duvalle, Barunda, Gulisi, etc.), fechas conmemorativas (motivo para las representaciones rituales del *Yurumein*), y mostrando asimismo orgullosos vestimenta, cocina, música y danza como marcadores distintivos.

La idea constitutiva de nación debió ser facilitada, a su vez, por los referentes de ese pasado heroico, su carácter de pueblo fragmentado en cuatro Estados-nación y su adscripción como una nación en la diáspora; un término de uso común para las poblaciones del Caribe y con un sentido especial para los garínagu, en tanto su caracterización: pasado traumático y expulsión, grupo minoritario, visión de patria común y rechazo de la sociedad para integrarse¹⁹ son máximas que cumplen su propia historia. La guerra caribe y su expulsión de San Vicente, *Yurumein*, lugar de su etnogénesis –entendida como la patria–, la persecución de sus prácticas y la ausencia de derechos ciudadanos entre otras.

Al entenderse como una nación, los garínagu se muestran a los otros en su diferencia con un complejo mundo patrimonial que incluye música y danza. Aquí es donde la punta se inscribe como una de las expresiones patrimoniales unificadoras tanto por sus funciones musicales como extramusicales, y como una voz de presentación ante los otros o, en el peor de los casos, como un recordatorio de su existencia ante la apropiación de sus expresiones.

Con posterioridad a la punta rock se generan nuevos derroteros como la punta soul, la balada punta o un curioso proceso de garifunización de piezas musicales exitosas en otras tradiciones culturales y en los medios de comunicación. El rostro de este ejercicio creativo lo constituyen varios músicos garífuna que han surgido con éxito más allá de sus comunidades y naciones. Los mejores ejemplos son Aurelio Martínez (Honduras), Juan Carlos Sánchez, Sofía Blanco (Guatemala) y el finado Andy Palacio (Belize), cuya carrera le llevó a ser nombrado por la UNESCO embajador de la Paz y acreedor al WOMEX en 2007. Entretanto, el idioma garífuna, su oralidad, música y danza –entre ellas la punta– ya habían sido proclamadas en mayo del 2001 Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. Sitúe hoy en cualquier buscador global «música garífuna», haga la prueba y verá qué pasa. Ahí, en la red, encontrará los tambores y la punta... allende las fronteras de la nación garífuna sonando en su nombre.

Bibliografía citada

- ARRIVILLAGA CORTÉS, Alfonso (2008), «Els garifunes en les fronteres del golf d'Hondures: memoria i territorialitat», *Revista d'etnologia de Catalunya* 33: 74-83.
- (1990), «La música tradicional garífuna en Guatemala», *Latin American Music Review* 11, 2: 251-280.
- COELHO, Ruy (1955), *The Black Carib of Honduras: A study in acculturation*, Northwestern University.
- (2000), *Dias em Trujillo. Um Antropólogo brasileiro em Honduras*, Editora Perspectiva.
- COLIN, Carol (1990), «Traditional Garifuna Music. The varied beats of a rhythmic culture», *Belize Review* (agosto): 15-19.
- CONZEMIUS, Edward (1928), «Ethnographic Notes on the Black Carib (Garif)», *American Anthropologist* 30: 183-205.
- GONZÁLEZ, Nancie L. (1988): *Sojourners of the caribbean. Ethnogenesis and Ethnohistory of the Garifuna*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press.

- (1986), «Nuevas evidencias sobre el origen de los caribes-negros, con consideraciones sobre el significado de tradición», *Mesoamérica* 7, 12: 331-356.
- GREENE, Oliver (2005), «Music behind the mask: men, social commentary and identity in Wanáragua (John Canoe)», en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna, a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belize, Cubola: 196-229.
- HADEL, Richard (1979): «Changing Attitudes towards the caribs of Belize», *Actes du Congrès International Des Américanistes* 6: 562-566.
- JENKINS, Carol y Travis (1982a), *Traditional Music of the Garifuna (Black Carib) of Belize*, cuadernillo del disco Folkways Records (FW 04031).
- (1982b), «Garifuna Musical Style and Cultural Music», *Belizean Studies* 10, 3-4: 17-24.
- MOHR DE COLLADO, Maren (2005), *Lebensformen zwischen «hier» und «dort»*, Bonn, Bonner Amerikanistische Studien.

Bibliografía de referencia

- ARRIVILLAGA CORTÉS, Alfonso (2005), «Marcos Sánchez Diaz from hero to Hiuraha - Two hundred years of Garifuna settlement in Central America», en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna, a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belize, Cubola: 64-84.
- DAVIDSON, William (1974), «The Caribs (Garífuna) of Central America. A map of their realm and Bibliography of research», *Belizean Studies* 4: 15-26.
- HADEL, Richard E. (1973), «Carib Dance Music and Dance», *National Studies* 1, 6: 4-10.
- (1974), «Words of some carib songs», *Belizean Studies* 2: 26-30.
- PALACIO, Joseph (2005), «Reconstructing Garifuna oral history-techniques and methods in the history of a Caribbean people», en Joseph Palacio (ed.), *The Garifuna, a nation across borders. Essays in Social Anthropology*, Belize, Cubola: 43-63.

Notas

- ¹ Usamos «garínagu» para referirnos al colectivo y «garífuna» para idioma, cultura e individuo.
- ² Arrivillaga (2008): 38-74.
- ³ González (1988): 17, 20-10.
- ⁴ González (1988): 196.
- ⁵ González (1986): 336.
- ⁶ Jenkins (1982b): 20.
- ⁷ Coelho (2000): 125.
- ⁸ (1950): 221.
- ⁹ Hadel (1979): 566. Wells consigna las primeras noticias de persecución en 1847 (1980: 3).
- ¹⁰ En Nicaragua recibe el nombre de *walagayo*.
- ¹¹ Arrivillaga (1990): 251-280.
- ¹² Conzemius señalo el *gúnjai* [sic] como foráneo y parecido con la versión haitiana *Kujai* (1928: 192). Coelho coincide con esto y agrega que hay versiones que dicen que el karapatá es una danza *coolie* (2000: 52).
- ¹³ El mejor estudio sobre esta danza hasta ahora es el realizado por Greene (2005: 196-229).
- ¹⁴ Se trata de una estructura coreológica generalizada entre los afrodescendientes, como las polirritmias.
- ¹⁵ (1982a): 4.

¹⁶ (1993): 15.

¹⁷ En Honduras Lucas Calderón y en Guatemala Juan Sánchez Cayetano son reconocidos del mismo modo a lo largo de la costa, pero sin implicaciones nacionales como en el caso de los belizeños.

¹⁸ La migración a los Estados Unidos que inician los garífuna debe ser temprana, ya que a la altura de 1944 tenemos conocimiento de organizaciones establecidas en Nueva York (Coelho, 2000: 55).

¹⁹ Safran citado por Mohr (2005): xvii-xviii.



La Costa Chica de México: apuntes en torno a algunas expresiones musicales afrodescendientes

Carlos Ruiz

El presente ensayo ofrece un breve panorama de la diversidad musical de la Costa Chica en el ámbito de lo que comúnmente se comprende como música de tradición oral. Dado su carácter, el texto no puede ser sino general, apenas esbozando las tradiciones afrodescendientes más evidentes, sin entrar en detalles socioculturales o musicológicos, dejando de lado una vasta gama de expresiones afromestizas, mestizas e indígenas.

La región de la Costa Chica está constituida por la zona litoral comprendida entre Acapulco, Guerrero y Puerto Ángel, Oaxaca; está limitada al sur por el océano Pacífico y al norte por la Sierra Madre del Sur. Aunque en la costa predomina la población afrodescendiente, las partes que suben hacia las montañas, en la vertiente externa de la Sierra Madre, están habitadas principalmente por comunidades indígenas. Una mayoría mestiza caracteriza a las entidades más pobladas como Ometepec o Pinotepa Nacional¹.

No obstante el largo proceso de transculturación que ha caracterizado la región desde tiempos coloniales, entre los propios costeños aún siguen diferenciándose las comunidades como pueblos de *indios*, de *negros* o de *gente de razón*, categorías de viso colonial que perduran en el uso cotidiano. Por lo regular, las poblaciones de origen africano de la Costa Chica suelen autodenominarse a sí mismas como *morenos* o *negros*, lo cual connota una diferenciación fenotípica y cultural intencionada. Actualmente, la Costa Chica es un mosaico pluricultural con características y relaciones interétnicas que generan procesos identitarios específicos en los que cada etnia se autoidentifica, y es identificada por las otras, como diferente, por sus características tanto físicas como socioculturales².



En las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica se utiliza el español como lengua franca, aunque con particularidades regionales que algunos estudiosos inclusive llegan a comprender como dialecto. Los pueblos indígenas costeños conservan el uso de sus lenguas; sin embargo, un gran porcentaje de la población ha abandonado el uso de su lengua materna o mantiene un bilingüismo acorde a sus necesidades y condiciones de vida. Existe una gran movilidad interna regional debida al comercio, actividades laborales, relaciones de parentesco y fiestas regionales. Las actividades económicas más importantes de la región son la agricultura, la ganadería, la pesca y el comercio; empero, desde mediados de los ochenta, el creciente índice de migración a los Estados Unidos y las consecuentes remesas que llegan cotidianamente, han reconfigurado la dinámica general, teniendo ahora los envíos «del norte» un papel fundamental en la economía regional.

Las razones que explican la pluralidad étnica de la región se remontan a los tiempos del Virreinato. Los pueblos originarios fueron extinguidos por causa de las encomiendas y las epidemias provocadas por enfermedades traídas por los conquistadores, ante las cuales los indios no tenían defensa biológica. La creciente mortandad indígena fue disminuyendo la mano de obra nativa y repercutió mermando la ganancia económica de los conquistadores. La baja en el número de nativos propició que el tráfico esclavista y la trata de africanos adquirieran mayores proporciones en el seno de la administración novohispana³. Aunque Veracruz fue la gran garganta de entrada de esclavos y mercancías al mundo novohispano, el puerto de Acapulco gozó también de importancia en esos rubros mediante la llegada anual de la *Nao de Manila* y de barcos negreros de contrabando. Asimismo, el contacto con América del Sur fue temprano y profuso; el tráfico comercial entre Nueva España y el Perú se inició desde el segundo tercio del siglo xvi y mantuvo cierta regularidad durante el Virreinato y el siglo xix.

En la Costa Chica, los africanos sirvieron a los españoles en diversas actividades, pero la principal razón de su ingreso en la zona fue el auge de las estancias de ganado mayor y menor en la región. Pero no sólo los descendientes de esclavos, criados y vaqueros de las haciendas locales ocuparían toda esta región; a ellos se añadirían los llamados *cimarrones*, negros huidos de la esclavitud procedentes de lugares cercanos.

Algunos estudios han abordado el complejo tema de los contactos interétnicos, que generalmente tuvieron como resultado el agravio y el desplazamiento de los pueblos indios, principalmente durante el siglo xvi. Aun así, el intercambio cultural y biológico a lo largo de la Colonia tuvo un fuerte impacto en ambos sentidos y el comercio interétnico alcanzó también cierto grado de importancia⁴.

Algunas tradiciones músico-coreográficas de la región

La Costa Chica es una de las regiones donde el contacto de las tres culturas principales, indígena, hispana y africana, dio como resultado tradiciones musicales con elementos casi uniformes de esa tríada. Durante el periodo colonial, intensos procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación tuvieron lugar, dando como resultado tradiciones musicales de fuerte raigambre afro-

indígena aunque con evidentes huellas de influencia hispana. Este particular balance intercultural contrasta con el de otras regiones en las que hay una marcada presencia de alguna, o dos, de estas raíces. En la región del golfo de México, por ejemplo, puede advertirse mayor herencia afro-hispana en la música tradicional: el fandango jarocho muestra filiaciones con la música barroca española y rasgos rítmicos de cariz africano. Por su parte, en el caso del Occidente de México, se marca más la integración hispano-indígena, patente en las tradiciones musicales de esa región «mestiza» por excelencia.

En la Costa Chica, el intercambio cultural, generalmente hostil y conflictivo, entre pueblos originarios y afrodescendientes ha dejado huellas perceptibles en las tradiciones musicales actuales. El sentido de muchas de las expresiones músico-coreográficas presentes en la región se encuentra vinculado a la representación simbólica del dominio histórico de un grupo sobre otro, conservando en la *performance* misma de estas expresiones el recuerdo de añejas pugnas. No obstante, los largos procesos transculturales y el hecho de haber compartido una historia común desde el Virreinato han propiciado que una diversidad de expresiones musicales se compartan interétnicamente.

En la época virreinal, la convergencia de diferentes influencias culturales (afroandaluzas, prehispánicas, orientales y sudamericanas), así como las relaciones interétnicas debidas al comercio, el parentesco y la arriería, coincidieron para dar forma a la cultura musical de la región. Durante el periodo independiente, otras condiciones históricas reconfiguraron el país auspiciando la permanencia, cambio o emergencia de nuevas tradiciones, aunque, en general, la cultura tradicional se retrajo a sus regiones. El siglo xx, con su movimiento revolucionario, favoreció el auge de otros repertorios y contextos vinculados a la consolidación del nuevo entorno nacionalista del país.

Dentro del rubro de las danzas afrodescendientes más representativas, aparece primero una expresión dancística fuertemente ligada a la identidad afromestiza: la «danza de diablos», que todavía durante el segundo tercio del siglo xx era denominada «juego de diablos» o «tenangos»⁵. Esta expresión ha conservado su vigencia a lo largo de la franja costeña afromestiza, aunque también se encuentran versiones de diablos, pero muy distintas, entre los pueblos indios de Guerrero y Oaxaca. El culto a los muertos fue una de las mayores coincidencias culturales entre las culturas hispana, prehispánica y africana, por lo que no extraña observar ahora su nodal presencia en el calendario festivo.

En la Costa Chica, la celebración ritual del culto a los muertos está intrínsecamente vinculada al juego de diablos, expresión exclusiva de la celebración de Todos los Santos que hace su aparición a principios de noviembre. Durante los tres primeros días de dicho mes, los danzantes recorren las casas de la comunidad recitando versos e interactuando con los vecinos. Las comparsas de diablos se componen de una veintena de danzantes que portan vestimentas viejas y raídas y llevan una peculiar máscara en el rostro con grandes cejas, cuernos de venado, largas barbas y bigotes de crin y cola de caballo. El grupo de diablos realiza evoluciones dancísticas en dos filas paralelas, en las que destaca el constante golpeteo del suelo con las plantas de los pies, característico de la mayoría de las agrupaciones.

Existe un conjunto instrumental típico de diablos en casi toda la costa, que está constituido por *flauta* (armónica), *charrasca* (quijada equina) y *bote* (tambor de

fricción). No obstante, hay variantes en las dotaciones, como la de violín y guitarra, violín y tambor, o hasta trompeta y batería. La armónica es un instrumento integrado en la tradición del juego de diablos de manera «reciente», hecho que se coteja en la mayoría de los testimonios de los «viejos», donde se menciona el uso de violín previo a la utilización de la *flauta*. En algunos lugares fue común usar la hoja de árbol como aerófono con las mismas funciones que el violín y, para algunos, la hoja fue incluso el precedente del violín y la *flauta*.

La *charrasca* o *charasca* es un maxilar o quijada de burro descarnada con las piezas dentarias flojas. La charrasca se lude mediante un pequeño hueso de animal y se percute, de tal manera que en su ejecución hace alternadamente las veces de idiófono de ludimiento y percusión. Por su parte, el *bote* es un calabazo o bule tecomate cortado por la mitad y al que en la boca se le sujeta una membrana tensa, a manera de parche, confeccionada con piel de venado o chivo. En el centro de la membrana se fija una vara semi-móvil, untada con cera de monte, la cual se fricciona con la mano para transmitir las vibraciones a la membrana y cuerpo del instrumento. En algunos lugares, como en Chicometepéc, el bote lleva atado al cuero anillos de víbora de cascabel que resuenan al friccionar la vara. El ronco y grave sonido del bote recuerda el bramido de los jaguares; en la región es generalizada su asociación con estos animales.

El repertorio para acompañar el juego de diablos oscila entre cuatro y ocho sonos, variando entre comunidades. Los sonos se conforman por frases breves de un par de compases cada una, en modo mayor. Los patrones rítmicos del bote y la charrasca se mantienen relativamente fijos, aunque con recurrentes variantes rítmicas y tímbricas de la charrasca (percusiones a la mandíbula en lugar de ludir la parte dentaria). El zapateo de los danzantes es similar al patrón que lleva el bote.

Hay distintas versiones de lo que «recuerda» el juego de diablos a las colectividades afromestizas costeñas. Por lo general, la tradición oral de la costa señala que los diablos representan el retorno de los muertos, de los antepasados, en su día; sin embargo, no se conserva demasiada información en torno a las nociones que subyacen a esta expresión.

Otras tradiciones de raigambre colonial son las formas festivas vinculadas a las ocasiones fandangueras; entre ellas se encuentra el llamado «baile de artesa». Dicha expresión hace referencia a la costumbre afrodescendiente de bailar, en celebraciones festivas comunitarias, sobre una plataforma zoomórfica a la que se da el nombre de artesa. La artesa es un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones que tiene labrado en sus extremos la forma de la cabeza y cola de algún animal. Antiguamente, en la región, la ocasión en que se bailaba sobre una artesa se denominaba fandango o fandango de artesa. Esta denominación y su carácter general la vinculan estrechamente con la manifestación que durante el periodo colonial fue conocida como fandango: espacio festivo de construcción colectiva en el que confluían canto, música, comida y bebida alrededor del baile sobre una plataforma.

Desde tiempos coloniales, el fandango mantuvo su vigencia en las poblaciones de origen africano de la Costa Chica; sin embargo, por distintas circunstancias, cayó en desuso a mediados del siglo xx en casi toda la región. Esta «intermitencia» duraría hasta la década de los ochenta, fecha en que el fandango resurge (como resultado de la llegada de algunos investigadores a la región) aunque

con sustanciales cambios, entre los que destaca la propia denominación de la expresión, que desde este resurgimiento es comprendida como baile de artesa.

La zona donde tuvo vigencia la tradición del fandango de artesa comprende las comunidades afrodescendientes que se encuentran entre Acapulco y los alrededores de Puerto Escondido, en Oaxaca. Según los testimonios orales, hasta mediados del siglo xx el fandango de artesa tenía un papel fundamental en todas las festividades de la Costa Chica para «cerrar» la ocasión de festejo. Los principales acontecimientos en los que se usaba eran las bodas, la fiesta en honor a Santiago Apóstol y los velorios de angelito⁶.

Antiguamente, el conjunto instrumental para acompañar el baile sobre artesas incluía dos o más de los siguientes instrumentos: cajón o tambor (membranófono de marco), violín, *bajo*, guacharrasca y jarana. En la zona de Cruz Grande, la instrumentación típica estaba constituida por arpa «tamboreada» y jaranas. Un sinfín de chilenas cantadas conformaba el repertorio de los fandangos de artesa. Tras el peculiar resurgimiento de esta tradición, las piezas del repertorio son



Baile de artesa, El Ciruelo, Oaxaca (México), 2002. Fotografía: Carlos Ruiz.

ahora comprendidas como *sones* y las ocasiones para el baile son poco frecuentes, siendo más común organizar los bailes de artesa en acontecimientos culturales institucionales. En la actualidad, el conjunto instrumental también se ha estandarizado, siendo utilizado cajón, violín y guacharrasca (maraca tubular) en San Nicolás, mientras que en El Ciruelo se usa tambor, guitarra sexta y violín.

El baile de artesa es una de las tradiciones más vinculadas con la identidad afromestiza de la Costa Chica. De acuerdo con algunos testimonios locales, la artesa conserva el recuerdo de dos cosas: por un lado, el que ellos (negros y mulatos) habían sido llevados a esas tierras para la labor vaquera, lo que da cuenta de la habilidad afromestiza en la monta y doma ganadera; por otro, la figura animal labrada en la artesa representaba a los *blancos*, por lo que el baile sobre artesas metafóricamente figuraba el bailar sobre ellos, esto es, no haber podido ser dominados por el «amo español». Los antecedentes históricos de estas comunidades afromestizas encajan coherentemente con estas aseveraciones, y es muy posible que se haya tratado de perdurar, mediante baile y música, el recuerdo de ambos aspectos.

Como se ha indicado con anterioridad, vinculada a los fandangos se encuentra la chilena, una de las expresiones musicales de mayor uso y arraigo en la región. La chilena puede encontrarse ejecutada en distintas ocasiones sociales con diversos conjuntos de instrumentos y entre distintas etnias a lo largo de la costa. La chilena puede o no bailarse, según la ocasión, pero, en el caso de hacerlo, se lleva a cabo sin contacto físico, haciendo evoluciones que implican el cortejo entre parejas y usando un paño en la mano, que se agita mientras se baila. El baile alterna paseos y escobillados con vigorosos zapateos, estos últimos cuando la voz no canta. En las chilenas más antiguas todavía pueden identificarse rasgos del viejo cancionero latinoamericano, así como antiguas estructuras como la seguidilla.

El auge de la radio durante el segundo tercio del siglo xx así como el incremento de la oferta musical mediante grabaciones fonográficas establecieron cierta homogeneización de la chilena, tanto en el interior como fuera de la costa. El *bajo* (bajo quinto), uno de los instrumentos con que más se tocaron chilenas en la región, fue sustituido desde el segundo tercio del siglo xx por la guitarra



Baile de artesa, San Nicolás de Tolentino, Guerrero (México), 2000. Fotografía: Carlos Ruiz.

sexta. Otras instrumentaciones tradicionales como las compuestas por arpa y jarana, *bajo* y violín, violín y cajón, o cántaro y violín han sido prácticamente suplantadas por las guitarras, a veces en dúos o tríos. Actualmente, quizá el conjunto más característico para tocar chilenas sea la banda de viento o *chile frito*, que ha conservado con estoico vigor su presencia a lo largo de los siglos, no sólo para tocar chilenas sino con un amplio repertorio de formas musicales.

Algunas expresiones todavía no muy conocidas siguen aflorando gracias a las labores de investigación. Tal es el caso de los llamados bailes de tarimba, expresión festiva afrodescendiente, ya en desuso, que hasta hace poco tiempo era desconocida para la investigación musical mexicana. Vinculado a las celebraciones festivas con baile, el baile de tarimba también fue conocido como baile de hoja, baile de cuerda o alambre. La tarimba, el instrumento central para acompañar estos bailes, es una peculiar cítara monocorde que lleva por resonador una batea de madera y que utiliza el suelo como superficie de tensión de la cuerda del instrumento. La cuerda es un trozo de alambre que se tensa mediante dos estacas clavadas en el suelo a unos metros una de la otra.

El cordófono es percutido por un músico, acucillado a un lado del instrumento, con dos delgados palitos llevados en cada mano. La tarimba acompaña a uno o dos músicos de «hoja», instrumento aerófono confeccionado con un hoja de árbol doblada e insuflada entre los labios del ejecutante, que lleva las partes melódicas intercalándolas ocasionalmente con el canto.

Tanto el uso del instrumento como los contextos de su ejecución cayeron en desuso hace unos cincuenta años como resultado de los procesos históricos que también mermaron otras muchas tradiciones regionales. Según los testimonios orales, la tarimba y los bailes de hoja fueron peculiares de una franja específica de comunidades afromestizas de la Costa Chica, esto es, la zona costera comprendida entre los límites de Oaxaca con Guerrero y las márgenes del río Verde. De acuerdo con los testimonios, la tarimba fue un instrumento utilizado en festividades y reuniones locales para acompañar el baile por parejas, generalmente en los casamientos, fiestas sabatinas y cumpleaños. En los bailes de tarimba, como en los antiguos fandangos, a



Conjunto de «chile frito»,
San Nicolás de Tolentino,
Guerrero (México), 1999.
Fotografía: Carlos Ruiz.

las personas les amanecía en el festejo, luego de una noche de versos, baile y canto, a la luz de un par de candiles. Chilenas, pasodobles y danzones conformaron el repertorio fundamental de los bailes de hoja, que propiciaban una ocasión adecuada para conocer y enamorar al sexo opuesto mediante el baile «abrazado» y la convivencia colectiva.

Sin duda, el género tradicional de mayor vigencia en esta región es el corrido; tanto su composición como su ejecución y su consumo permanecen intrínsecamente ligados a la vida cotidiana costeña. El corrido, género musical narrativo, tiene enorme importancia desde tiempos revolucionarios, aunque sus raíces enlazan con tradiciones musicales precedentes. Mediante el corrido, los sucesos relevantes de las comunidades, principalmente los que implican muertes y actos violentos, son transformados en narraciones cantadas con una guitarra. El contexto cotidiano de los corridos sigue conservándose como a mediados del siglo xx: cantinas, fiestas familiares y palenques son sitios ideales para su presencia, ya sea tocado por un trovador o reproducido mediante grabaciones fonográficas. Cuando son interpretados, generalmente por uno o dos músicos, varones,

rara vez se bailan. En lo musical, predominan los compases ternarios y las tonalidades mayores; después de una breve introducción, una misma estructura melódica tiende a repetirse, cambiando en cada estrofa la parte lírica, seguida de pequeños interludios musicales. Desde mediados del siglo xx, la instrumentación tradicional de bajo quinto cambió a guitarra sexta o requinto; actualmente, puede incluso escucharse con conjuntos de instrumentos modernos, pero conservando su carácter narrativo, temáticas y rasgos principales.

Otras muchas expresiones musicales pueden encontrarse en la cotidianidad de la costa, algunas de ellas vinculadas a formas poéticas y al gusto por el uso creativo y artístico del lenguaje, pero, por ahora, este esbozo basta para ofrecer un panorama parcial de la significativa contribución costeña a la rica diversidad de la música tradicional de México.

Bibliografía citada

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo (1946), *La población negra de México*, México, FCE.
— (1958), *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, México, FCE.
CERVANTES DELGADO, Roberto (1984), «La Costa Chica: indios, negros y mestizos», en Margarita Nolasco (coord.), *Estratificación étnica y relaciones interétnicas*, México, INAH: 37-50.
MOEDANO, Gabriel (1996), «La población afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca», notas al fonograma *Soy el negro de la Costa...*, México, INAH.
SEVILLA, Amparo, RODRÍGUEZ, Hilda, y CÁMARA, Elizabeth (1983), *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, México, Premiá Editora.

Bibliografía de referencia

- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos (2005), *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*, México, El Colegio de México.
— (2009), «La Costa Chica y su diversidad musical: ensayo sobre las expresiones afrodescendientes», en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México*, México, DGCP-CONACULTA: 39-81.
WIDMER, Rolf (1990), *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur*, México, CNCA.

Notas

¹ Cervantes (1984).

² Moedano (1996).

³ Aguirre Beltrán (1946).

⁴ Aguirre Beltrán (1958).

⁵ Es pertinente recordar algunas diferencias entre los conceptos de «danza» y «baile», categorías ambas de uso frecuente en el entorno costeño. De acuerdo con Amparo Sevilla e Hilda Rodríguez, la danza tradicional se ubica en contexto ceremonial, con significado,

función y carácter mágico-religioso; su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos tradicionales y su realización implica una compleja organización. A diferencia de ésta, «el baile tradicional se encuentra, por lo general, ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo y social. Tiene como principal función el propiciar las relaciones sociales, principalmente entre los distintos sexos. Es una manifestación coreográfica que sigue patrones de movimientos y formas musicales definidas, que admite relativas variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación; generalmente es realizado por parejas y no requiere de formas complejas de organización» (Sevilla y Rodríguez 1983: 8-9).

⁶ Como en otras regiones, cuando fallece un infante éste es considerado como «angelito»; es creencia común que el niño, al «no haber pecado», se convierte en angelito y accede de manera inmediata al «descanso eterno y gloria del cielo». En apariencia, el hecho no implica un acontecimiento penoso, sino un suceso de júbilo en el que los padres del *difuntillo* son conminados a festejar el feliz destino del angelito. El ritual implica la danza de otros niños de la misma edad, personificados como ángeles, alrededor del cadáver que yace vestido con prendas blancas y alas de papel sobre una mesa decorada con guirnaldas y flores. Asimismo, como en las demás ceremonias fúnebres afromestizas, se recitan formas versificadas para el difunto, de importancia central en estas comunidades: en el caso de los infantes, versos denominados *parabienes*; para difuntos adultos, los parientes se despiden del muerto con versos de *despedimento*, mientras éste agradece de la misma manera (dos interlocutores representan a cada parte). Hasta hace unos años, después de los rituales en torno al angelito se organizaba un fandango de artesa para toda la comunidad.





Prácticas musicales afro en el Río de la Plata: continuidades y discontinuidades

Gustavo Goldman

La presencia de africanos y de sus descendientes en el Río de la Plata a partir del último tercio del siglo XVIII, principalmente, transformó considerablemente la estructura social y económica colonial de la región, generándose diferentes formas de participación de esta población, en su gran mayoría esclavizada. A veces obligados –como en la concurrencia a recibir la doctrina cristiana y en el trabajo– y otras de forma voluntaria –como en las cofradías, salas de nación, clubes y sociedades–, fueron gestando a lo largo del tiempo formas de participación y sociabilidad que suponían, a su vez, diferentes tipos de producción simbólica, siempre en relación asimétrica con la sociedad en su conjunto y los sectores dominantes.

El último tercio del siglo XVIII está marcado por la fundación de cofradías religiosas de carácter devocional, como las de San Baltasar y San Benito de Palermo. En las fiestas de estos santos se realizaban procesiones a las iglesias, estableciéndose recorridos y ocasiones en que los africanos y sus descendientes circulaban por las calles ejecutando sus músicas y sus danzas. Hacia finales de la segunda década del siglo XIX en Buenos Aires, y a principios de los 1830 en Montevideo, se fundan las «Salas africanas de nación» o «sociedades africanas» en las que los africanos se reunían, en principio, según sus lugares de procedencia, conformando espacios asociativos de tipo étnico. Los bailes al son de tambores y otros instrumentos musicales, así como la danza, estaban presentes en las celebraciones dentro de estos lugares. A su vez, desde allí partían procesiones hacia las iglesias en las fiestas de los santos. De esta manera se fueron conformando territorios urbanos con fuerte presencia simbólica afro, por supuesto que en constantes procesos de hibridación y sincretismo, pero dando también continuidad y vigencia a la cultura de la población de origen africano. Es la existencia de estos espacios asociativos y no la mera

presencia de población de origen africano, la que favoreció y dio continuidad a sus distintas manifestaciones. En la ciudad de Montevideo estos espacios estaban en un principio ubicados al sur de la ciudad amurallada; después de la expansión del casco urbano, estos territorios se corrieron hacia el sudeste, a las zonas denominadas como sur de la nueva ciudad y pueblo de Palermo, hoy en día barrios Sur y Palermo, ambos ubicados a orillas del Río de la Plata. En la ciudad de Buenos Aires, los espacios socioculturales afro estaban distribuidos en su mayoría en torno a la parroquia de Montserrat, encontrándose en documentación de la época la mención a «barrios del tambor»¹.

Hacia finales de la década de 1860 se da en ambas márgenes del Plata lo que se denominó como «explosión asociativa» dentro del contexto de construcción de las naciones y de su modernización. Se fundaron sociedades y clubes de diversa índole: literaria, política, mutuales, recreativa, de intelectuales, etc. La población de origen africano se incorpora de manera entusiasta a esta fiebre asociativa a través de clubes y comparsas de Carnaval, algunos relacionados de forma directa con los anteriores.



Comparsa «Son de Palermo». Desfile de llamadas, 2006.
Fotografía: Gustavo Goldman.

Las comparsas o «Sociedades de negros» interpretan las canciones y danzas de moda en la época: mazurcas, chotis, polcas, habaneras, tangos, etc., e incorporan música de tambores para acompañar el repertorio y marchar a su son.

En Montevideo, la mayoría de las sociedades y comparsas de negros se localizan hacia finales del siglo XIX y principios del XX en los barrios Sur y Palermo –barrios ubicados a pocas cuadras del centro de la ciudad–, dando continuidad a la participación de la población de origen africano, empalmando manifestaciones relacionadas con la africanidad que portaban los antiguos miembros de las salas de nación con el Carnaval y las comparsas de negros, fortaleciendo y legitimando a su vez estos territorios y espacios socioculturales como usinas de la cultura afro². En Buenos Aires no se dio esta continuidad de sociabilidad afro de barrio hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, pues la dispersión hacia zonas alejadas del centro de la ciudad de la población de origen africano (por razones económicas ocurridas hacia los años 1860 y 1870) favoreció su invisibilización. También hubo, según Norberto Pablo Cirio, una llamada al silencio de la colectividad afrodescendiente que confinó sus prácticas culturales al ámbito privado y familiar³.

La documentación disponible habla a las claras de procesos de hibridación que se pueden circunscribir al periodo 1870-1900 y que participan de la gestación y transformación de algunas músicas y danzas: candombe y tango; el primero, entendido multidimensionalmente como un complejo cultural que involucra la danza, la música de tambores, la canción, y el segundo, como parte de un proceso complejo en el que intervienen la habanera cubana, el tango de zarzuela y las músicas y danzas que se estaban aciriollando. En este sentido, el cruce de perspectivas como las planteadas por Reid Andrews (2004) desde la historiografía y Linares y Núñez (1998) desde la musicología permite ver el alcance atlántico de estos procesos que involucraron sucesivas y superpuestas hibridaciones.

A continuación me centraré en realizar una descripción de la música de tambores, abordando brevemente las variantes estilísticas y el proceso de reterritorialización de los últimos años; a su vez, hablaré de la participación de la música de los afrodescendientes en la gestación del tango rioplatense, comenzando por este último tema⁴.



Comparsa de Ansina. Desfile de llamadas. En primer plano José Pedro (Perico) Gularte, 2006. Fotografía: Gustavo Goldman.

Tango y candombe

Al igual que en otras regiones de América, en la documentación de principios del siglo XIX en el Río de la Plata aparece la utilización de dos términos para referirse a las reuniones de la población de origen africano y sus prácticas: tango y candombe. Por tangos y candombes se conocían tanto las danzas como la música y las reuniones de los africanos. Bajo estas denominaciones se conformaron a su vez espacios donde se realizaron diferentes incorporaciones. Las disponibilidades fueron las músicas y danzas de la población de origen africano que se practicaban en las «salas africanas», las danzas y músicas de moda, las que traían los inmigrantes y las que se estaban aciriollando en estos territorios.

Alrededor de 1870, las comparsas de afrodescendientes ya tienen en su repertorio una pieza cantada y danzada que denominan «tango», que por sus características es emparentable con los «tangos americanos» o «tangos cubanos» que se interpretaban en las zarzuelas que traían las compañías españolas que

frecuentemente llegaban al Río de la Plata (sin descartar la llegada por vía de la marinería cubana). Los «tangos» de las comparsas, evidentemente relacionados con la población de origen africano, y los «tangos» de las zarzuelas estaban emparentados conceptualmente con esta temática y más particularmente con lo afroamericano y lo afrocubano, pues Cuba era –en esa época– la única colonia que mantenía España en las Américas⁵.

Es precisamente en estos «tangos» donde se van a producir hibridaciones con la música de la población de origen africano local. Los textos de las canciones de las sociedades de Carnaval permiten entrever tanto estos procesos de hibridación como los referidos a la inestabilidad conceptual de las músicas y danzas en cuestión. Aparecen continuas referencias a la utilización de instrumentos «a la africana» para acompañar estos repertorios, y los términos tango y candombe se confunden.

Una crónica aparecida en el diario *El Plata* el 6 de enero de 1881 prueba que una música y danza denominada «tango» estaba integrada en las prácticas dentro de las salas de nación:



Escobero de una comparsa de Negros y Lubolos. Desfile de llamadas, 2006. Fotografía: Gustavo Goldman.

De algún tiempo á esta parte se ha aumentado el número de los Reyes Magos y se hace necesario bailar con mas furia y decisión el popular TANGO que les sirve de tributo de adoración y respeto [...] Los restos venerandos de la formidable nación conga que vive entre nosotros merced á las variables vicisitudes de la fortuna, han decidido en su inmensa mayoría celebrar el homenaje á sus patronos á puerta cerrada. Motiva esa resolución, el ver que, desde hace algunos años, se han introducido en sus reuniones una porción de profanos que, según ellos, han prostituido el candombe, adaptando á sus patéticos y suaves movimientos las desenfrenadas figuras del can-can⁶.

La pregunta ineludible es si el «patrón tango» –presente en el primer tango rioplatense, en la habanera, en la milonga y en el candombe– estaba presente también en estas tierras antes de la llegada de las compañías de zarzuela españolas o, por el contrario, se conoció en ese momento, o si bajo el rótulo «tango» se estaba designando una manifestación distinta. Alejo Carpentier tiene una opinión formada al respecto: «Demasiadas son las razones que nos inducen

a creer que el ritmo de tango se conoció en América antes que en la Península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión»⁷.

Esta interrogante es difícil o imposible de dilucidar con la documentación disponible hasta el momento. Lo cierto es que, en el momento en que las comparsas de afrodescendientes tomaron el Carnaval montevidiano, la presencia de la habanera y del tango de zarzuela era avasallante. Lo importante es que, en el instante de esta llegada, debieron existir elementos de compatibilidad musical entre estas manifestaciones y las que aún conservaban los descendientes de africanos en su memoria para que éstos vieran un espacio donde –al decir de Günter Schuller– infiltrar sus principios musicales.

Recursos como el desplazamiento y distribución igual de los acentos, la utilización del llamado patrón de tango, del pie acéfalo de semicorcheas, la síncope menor, la presencia del esquema 3+3+2, etc., presentes tanto en el tango como en la milonga y el candombe –contextualizándolos correctamente–,



«Mama vieja» y Gramillero; al fondo, un escobero. Desfile de llamadas, 2006. Fotografía: Gustavo Goldman.

dan cuenta de la participación de los descendientes de africanos en el proceso de gestación del tango rioplatense.

Lo que sí queda claro es que ambos términos, con una carga semántica variable, se referían en estos momentos a tipos de representación de la población de origen africano. Seguramente existieron elementos de compatibilidad musical entre la habanera o danza y la música o algunas de las músicas que eran parte de su memoria y su experiencia previa. Si bien pudo haberse tomado el «tango» de las compañías teatrales españolas que desde mediados del siglo xix llegaban con frecuencia a Montevideo⁸, existió, en este caso, un proceso de apropiación y transformación que operó justamente en ese «tango» que continuó vigente en el repertorio de las comparsas de negros, al menos hasta mediados del siglo xx⁹.

En el año 1958, Ayestarán grabó y entrevistó a dos músicos aparentemente profesionales; allí aparecen los señores Casimiro Sotelo y Elías Rodríguez interpretando a dos guitarras el tango «Sota de bastos», que, según estos músicos, tuvo mucho éxito hasta el año 1917. Una vez finalizada la pieza,

Ayestarán les pregunta dónde tocaban ese tango. A lo que los músicos responden: «En el Cerro, en Montevideo». Ayestarán enseguida vuelve a preguntar: «¿En Treinta y Tres, no se tocaban tangos en ese tiempo?». Y responde uno de los dos músicos: «No, en ese tiempo no, únicamente en los bailes de negros»¹⁰.

La música de tambores: una práctica colectiva

La música de tambores del candombe en la ciudad de Montevideo estuvo ligada históricamente a barrios con fuerte presencia de afro-descendientes: barrios Sur, Palermo y Cordón, donde la transmisión oral en el seno de la familia y en el barrio pautaron el desarrollo de esta manifestación, generando variantes o estilos barriales. Es así como en los barrios culturalmente candomberos identificados con familias de jerarquía en el colectivo afro-descendiente –Silva, Martiarena, Núñez Ocampo (barrio Sur), Jiménez, Oviedo, Suárez, etc. (Palermo-Ansina)– se gestó, a través



Cuerda de tambores de Ansina, 2006.
Fotografía: Gustavo Goldman.

de complejos procesos de selección grupal donde operaron apropiaciones y reapropiaciones creativas, lo que hoy conocemos como música de tambores o «candombe».

La «llamada de tambores» consiste en un grupo de personas que se desplazan por las calles ejecutando tambores acompañadas por parte de la comunidad del barrio que participa bailando, palmoteando, caminando o simplemente observando desde la vereda o desde los zaguanes y ventanas de las casas. Los tambores son tres: chico, repique y piano, y la agrupación de éstos multiplicados equilibradamente forma una batería o «cuerda» de tambores.

Los tambores «chico» son los que producen el sonido de mayor altura, con menor tamaño, diámetro y grosor de lonja, y realizan un toque sostenido con un golpe de mano y dos de palo. Los «repique» son los de tamaño y altura de sonido medio y realizan un toque improvisado que tiene como base recurrente la alternancia de golpes de mano y palo sobre una fórmula rítmica sintetizable en la síncope menor, y los tambores «piano», los de mayor tamaño y altura de sonido menor, cumplen el rol de «base» de la «llamada».

Las «llamadas» o «salidas de tambores» comienzan habitualmente alrededor de las 19 horas, o sea, con los últimos vestigios del día, y finalizan bastante avanzada la noche. Se reúnen frente al domicilio de una persona importante o de prestigio para la comunidad y, después de que se templan los tambores, se da comienzo a la procesión.

Tras afinar los tambores, comienza el recorrido de la «llamada», que permanece fijo. El recorrido de la «llamada» de Cuareim –así se conoce la «llamada» del barrio Sur– es desde el lugar de salida, que puede ser la casa de Fernando Núñez, hasta el barrio Palermo. El trayecto es directo por la calle Carlos Gardel –que a partir de la calle Ejido toma el nombre de Isla de Flores– hasta la esquina de la calle Lorenzo Carnelli (ex Tacuarembó). El regreso se cumple por el mismo trayecto, en sentido inverso.

La cuerda de tambores y su séquito se comporta como una masa compacta y móvil, apropiándose del espacio y del tiempo, ocupando la calle y la vereda.

Luego de haber concluido la afinación de los tambores, que se realiza calentando las lonjas al fuego obtenido quemando bollos de papel contra el



Cuerda de tambores de Ansina, 2006.
Fotografía: Gustavo Goldman.

cordón de la vereda, la «llamada» comienza con el toque de «madera» que en un principio es realizado por todos los tambores y luego pasa a ser patrimonio de los «repiques», que lo alternan con sus «repicados». Esta «madera» –cuya fórmula más recurrente coincide métricamente con la clave 3:2 del son cubano– es la que da el tempo de arranque, cumpliendo también una función de referencia rítmica para todos los demás tambores¹¹.

Una vez armada la «llamada» y tras comenzar los tambores la procesión, se dan una serie de diálogos internos (llamadas y respuestas) dentro de la cuerda de tambores. Conversan un «repique» con otro, un «piano» con otro, siempre manteniendo el orden. Dice el músico y constructor de tambores Fernando Núñez: «Cuando hay más de un piano, ya hablan, se llaman uno a otro. Llama el de adelante, contesta el de atrás. Cuando uno habla, el otro para; siempre en orden. Cuando se pierde el orden, cruzadera mortal».

Los tambores repiques son los encargados de establecer las variantes de tempo y dinámica en la llamada, realizando repicados de una intensidad audible para los demás a la vez que comienza a apurar el tempo. Los demás se acoplan

a este «llamado» a apurar del repique, generándose una reacción en cadena de toda la cuerda de tambores para lograr trabar bien el ritmo. Después de estas «levantadas», la cuerda vuelve a su tempo y dinámica normales. Los diferentes estilos de llamada de candombe tienen un tempo característico: los tambores del barrio Sur son los que tocan más lento, luego los del barrio Palermo tienen un tempo más veloz y finalmente los del Cordón tocan aún más rápido.

La conclusión del evento está marcada por lo que los participantes denominan «corte». Al llegar al final del recorrido, los tambores forman en círculo, se reduce la intensidad del toque y los repiques «hacen madera». Al cabo de unos minutos, un repique –muchas veces el jefe de cuerda– realiza un gesto, que puede ser levantar el brazo con que sostiene el palo, y lleva a cabo un repicado de mucha intensidad que indica a los demás tambores que deben «cerrar» al final de ese ciclo rítmico. Las personas que caminaban a los costados, delante y detrás de los tambores, se colocan alrededor del círculo y generalmente palmotean el ritmo de «madera», silenciándose en el mismo momento que los tambores.

La reterritorialización del candombe

Los últimos años han estado marcados por grandes cambios simbólicos y estructurales en la música de tambores de la ciudad de Montevideo. La incidencia de los procesos migratorios internos en la ciudad, el desalojo de algunos lugares históricos de nucleamiento de la población afrodescendiente a partir de finales de la década de 1970, la incidencia de la incontenible globalización de la economía y la cultura, el cambio de estatus social del candombe, etc., han contribuido a la re-espacialización de esta música en la ciudad.

A partir de la década de 1990, las cuerdas de tambores se han expandido rápidamente de manera exponencial hacia otros barrios de la ciudad de Montevideo. Hoy, sus límites cambiaron: existen cuerdas de tambores en Pocitos, Punta Carretas, Malvín, Cordón Sur, Parque Rodó y también en La Teja, Curva de Maroñas, Cerro, Peñarol, que participan de la disputa por la legitimidad con los barrios tradicionalmente candomberos, configurándose un mapa que atraviesa todas las clases sociales. A su vez, es posible encontrar cuerdas de tambores desparramadas por el mundo en países con colonias de uruguayos que ven en el candombe una forma de anclaje con su patria.

Bibliografía citada

- ANDREWS, George Reid (2004), *Afro-Latin America, 1800-2000*, Nueva York, Oxford University Press.
- CARPENTIER, Alejo (1988), *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- CIRIO, Norberto Pablo (2007), *¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires*, Trans 11 [<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art14.htm> (consulta, 2 de marzo de 210)].
- FERREIRA, Luis (1997), *Los tambores del candombe*, Montevideo, Editorial Colihue Sepé.

- (2001), «La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afroatlántica», *Anuario Antropología Social y Cultural de Uruguay*, ed. Sonia Romero Gorski, Montevideo, Nordau / FHCE: 41-57.
- GOLDMAN, Gustavo (2008), *Lucamba. Herencia africana en el tango, 1870-1890*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.
- (2004) [1997], *¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el barrio sur de Montevideo*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.
- GONZÁLEZ BERNALDO, Pilar (2007), *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires. 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LINARES, María Teresa, y NÚÑEZ, Faustino (1998), *La música entre Cuba y España*, Madrid, Fundación Autor.

Bibliografía de referencia

- FRIGERIO, Alejandro (2000), *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- NOVATI, Jorge (coord.) (1980), *Antología del tango rioplatense*, vol. 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- ROSAL, Miguel Ángel (2009), *Africanos y afrodescendientes en el Río de la Plata. Siglos XVIII-XIX*, Editorial Dunken.

Fuentes

Archivo Sonoro Lauro Ayestarán, Museo Histórico Nacional, Museo Romántico, Sección Musicología.
El Plata, 6 de enero de 1881.

Discografía de interés

Uruguay, Candombe Drums, Buda Musique, 1999.
Lo mejor de Romeo Gavioli, Sondor, 1999.
Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», 1980.

Notas

¹ González Bernaldo (2007): 131.

² Miembros de salas de nación pasan a formar parte de clubes de negros, así como antiguos locales de las salas se convierten en locales de esos clubes; Goldman (2004).

³ Cirio (2007).

⁴ Este tema lo he abordado en profundidad en Goldman (2008).

⁵ Linares y Núñez (1998).

⁶ *El Plata*, 6 de enero de 1881.

⁷ Carpentier (1988): 55.

⁸ En el Museo Histórico Nacional, Casa de Montero, Museo Romántico se encuentran varias muestras de estos repertorios del teatro español.

⁹ Además de una infinidad de textos de estos «tangos» que se pueden ubicar en la prensa y en folletos con repertorios de Carnaval, Lauro Ayestarán dejó registrados varios «tangos de comparsa» de mediados del siglo xx que se pueden consultar en el Museo Histórico Nacional, Museo Romántico.

¹⁰ Archivo Sonoro Lauro Ayestarán: CD núm. 117, track 10, registro 1657, Museo Histórico Nacional, Museo Romántico.

¹¹ Para profundizar la lectura en estos aspectos, recomiendo la lectura Ferreira (1997).

Fiesta y música en la santería cubana

Victoria Eli

El continente americano y su cultura se muestran como un paisaje dinámico de caracteres heterogéneos pleno de confluencias y cruzamientos, de readaptaciones a nuevos contextos sociales que determinaron la reproducción y recepción de la vida material y espiritual de la población. En un entorno de identidad compartida entre los grupos autóctonos y los que ocuparon el área tras la conquista y colonización –fundamentalmente los de ascendencia europea y africana–, se impusieron normas de conducta y actitudes ante el mundo exterior, en un proceso que se ha denominado de modo general idiosincrasia americana¹.

En lo que concierne al Caribe insular, el paulatino exterminio, a partir del siglo xvi, de la casi totalidad de la población aborígen conllevó que una buena parte de los valores de su cultura espiritual no alcanzasen la significación de los aportes de los restantes componentes étnicos. Los más de medio millón de esclavos traídos a tierras de América del Norte y del Sur y al archipiélago de las Antillas por españoles, franceses, ingleses, holandeses y portugueses para sustituir la agonizante fuerza de trabajo indígena o para potenciarla, hicieron que las faenas agropecuarias absorbieran el mayor número de estos individuos, ya que las plantaciones de azúcar y algodón, el tabaco, la explotación forestal, el café, la minería y la ganadería eran considerables fuentes de ingresos. En el Caribe, el incremento de la producción azucarera a lo largo de los siglos xvi, xvii, xviii y xix no sólo fue conformando el paisaje y la economía, sino que constituyó en muchos territorios caribeños el eje de las relaciones sociales y culturales de las colonias.

La diáspora africana, sometida durante varios siglos a la trata esclavista, desempeñó un papel fundamental en el proceso integrador de la cultura del Caribe. En un medio natural y social ajeno, la población proveniente de África conservó aquellos elementos que le permitieran vincularse a su pasado. Sin embargo, estrechas fusiones y síntesis intraétnicas e interétnicas, y la reproducción de la propia población nacida en América generaron la aparición de nuevos rasgos étnicos. Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado

de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico-productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores históricos². Se transitó por un proceso de sincretismo de funciones sociales que dio lugar a formas de comunicación hablada, musical y plástica, las cuales participaron en diversas acciones de la vida pasando del espacio productivo al doméstico, de la diversión a la religión.

Términos tales como «elementos», «aportes», «rasgos», «raíces», entre otros, se han utilizado para describir la participación de los grupos multiétnicos africanos en la definición de la cultura en el ámbito hispanoamericano, tratando en muchas oportunidades de precisar cuánto hay de uno u otros en un proceso tan complejo. Téngase en cuenta la manera casi jocosa empleada por Fernando Ortiz al asociar la cultura mestiza de la isla de Cuba con el criollo «ajiaco»



Conjunto de tambores *yuka*, de antecedente bantú, durante un baile en la región de San Luis. Provincia Pinar del Río (Cuba), 1985. Fotografía: Rolando Córdova. Archivo CIDMUC.

174

de la cocina caribeña –plato formado por sabores y hasta colores diferentes–, esgrimiendo en sus argumentos que la simple suma de ingredientes no determina el «producto», sino que es la capacidad de combinación y mezcla de tales ingredientes la que genera un resultado sustancialmente nuevo.

La conciencia social religiosa: una forma de «estar juntos»

Las formas de agrupamiento impuestas a los africanos y sus descendientes constituyen uno de los aspectos de mayor importancia para comprender los procesos de integración funcional asociados a la continuidad y transformaciones de las culturas procedentes de África en el continente. En el ámbito rural, las relaciones intraétnicas e interétnicas de africanos en las plantaciones contrastan con los agrupamientos urbanos en cofradías y cabildos de africanos libres y esclavos y su descendencia provenientes de una misma comunidad étnica o nación. Estas últimas asociaciones, concebidas por el poder colonial para ejercer

un mayor control y establecer mecanismos de deculturación que impidiesen la cohesión del grupo, se extendieron por muchos territorios y devinieron asociaciones estables encaminadas a prestar ayuda mutua, socorro y recreación; contribuyeron a la manumisión de esclavos y resultaron medios de resistencia y preservación de elementos culturales, de reconstrucción y reinterpretación en un nuevo medio histórico-social de las tradiciones de origen. Por supuesto, aunque no llegaron a América culturas íntegras procedentes de África –como tampoco lo fueron las europeas, aun perteneciendo a los sectores de dominación, y las indígenas, que en muchos aspectos fueron removidas–, todas se vieron sometidas a un poderoso proceso de búsqueda de «agarres» generado desde los primeros instantes de la colonización³.

La diáspora africana en los países del espacio Caribe aportó sus particulares maneras de comunicación interactuando con los restantes componentes étnicos. Esto no fue óbice para que se creasen formas peculiares de *estar*, de estar *en* el color, *en* las distancias, *en* las luces, *en* los sonidos, *en* las formas, los espacios



Toque de *makuta* en el Cabildo Kunalungo o Sociedad San Francisco de Asís. Sagra La Grande, Villa Clara, Cuba, 1986. Fotografía: Francisco Escáriz. Archivo CIDMUC.

y los volúmenes, en el «estar juntos». La propia conciencia social religiosa era, en su base más primigenia, una forma de «estar juntos», y los ancestros, las deidades y las expresiones primarias animistas fueron recursos para que los *poderes* estuvieran *en* situaciones ventajosas para el individuo y para que estuvieran a su servicio junto al grupo⁴.

Como resultado del mestizaje, de los procesos sincréticos y transculturales, se fueron modelando religiones en correspondencia con los aportes del cristianismo y las concepciones religiosas del africano. El candomblé en Brasil, la Regla de Ocha-Ifá o santería, la Regla arará, el palo monte, las prácticas de los abakuá o ñañigos en Cuba, y el vudú en Haití, entre otras, poseen, en la esencia de su cosmovisión, valores éticos y estéticos de profundo sustrato africano. Tales componentes evolucionaron y se resignificaron en contextos diferentes, adaptándose a situaciones hostiles o a la libre práctica. Estas religiones trascienden al «negro» abstracto y cruzan diversos grupos y capas sociales que abarcan todos los fenotipos humanos, con diversos niveles de participación social, organización y expansión territorial⁵.

Continuidad y cambio en la santería en Cuba

El sistema religioso Ocha-Ifá, Regla de Ocha o simplemente Ocha, practicado en Cuba con el nombre genérico de santería, es la forma de religión popular más extendida en el país, que halla equivalencias en las ceremonias de los arará (*ewe-fon*) e iyesá, en el culto a Shangó de Recife (Brasil) y en el vodú de Haití. Esta religión es, en general, la reorganización y readaptación al nuevo medio de la cosmovisión de los grupos yoruba –reconocidos también en territorio cubano con el término metaetnolingüístico «lucumí⁶»–, donde elementos propios y de otras religiones de procedencia africana se sincretizaron con particularidades de la religión católica.

Razones vinculadas con el mayor desarrollo alcanzado por la cultura yoruba en África cuando fue sometida a la esclavitud, la inserción tardía en Cuba de cantidades significativas de individuos pertenecientes a este grupo, el sincretismo y reorganización de sus componentes religiosos –el sistema de adivinación, las creencias y el mundo ritual–, son algunos de los factores que permiten comprender la



Conjunto de güiros y tambores *bata* de Ricardo «Fantomás» Suárez. Ciudad de Matanzas, 1981. Fotografía: Carlos Fernández. Archivo CIDMUC.

persistencia de estas tradiciones y su influencia entre sectores diversos de la sociedad. La rica mitología yoruba y el culto a los *orichas* (deidades o dioses), al insertarse en el medio cubano, adoptaron nuevos caracteres como resultado de la mezcla de creencias y ritos religiosos. Asimismo, un proceso de semejanza y equiparación se produjo entre leyendas y atributos de Elegguá, Ochosi, Oggún, Changó, Yemayá, Obbatalá, Oyá, Ochún y Babalú Ayé, y El Niño de Atocha, san Norberto, san Pedro, santa Bárbara, la Virgen de Regla, de la Candelaria, de la Caridad del Cobre y san Lázaro, respectivamente. Todos ellos son *orichas-santos* a los que con preferencia se les rinde culto en Cuba con un criterio de constantes intercambios y nuevas formas de conducta, que denotan la continuidad cultural del africano y el dinamismo con que se produjo la interacción con otros componentes étnicos y culturales.

En algunos sitios donde se ubicaban los antiguos cabildos y sociedades de africanos (y su descendencia) y en las casas-templos (*ilé-ocha*) –viviendas de los creyentes o santeros–, se llevan a cabo las ceremonias de culto a los *orichas*. En estos ámbitos de convivencia de dioses y creyentes puede observarse una distribución del espacio relacionado con el orden funcional religioso. Sobre un altar, los santos católicos

junto a objetos diversos como flores, velas u otros. En otro espacio, por lo general en otra habitación, se encuentran los recipientes donde residen las deidades africanas representadas en piedras (*otá*) de materiales, formas, colores y número diferentes en correspondencia con cada *oricha*. Algunos de estos recipientes y sus atributos rituales se colocan en un armario de pequeñas dimensiones denominado canastillero y en otros sitios de la casa según los requerimientos simbólicos. El *ighbodú* destaca por su significado y función ritual: es la habitación donde se hallan las representaciones de los *orichas* y suele ser el sitio para los sacrificios rituales de animales y las ceremonias de iniciación. La sala o el patio de la vivienda son los espacios destinados a las fiestas.

La presentación de nuevos iniciados (*iyawo*) por parte de sus padrinos (*babalocha*) y madrinan (*iyalocha*), la conmemoración de la fecha de iniciación –llamada comúnmente «cumpleaños de santo»–, las ofrendas a la deidad principal de la casa-templo, un tributo pedido por el *oricha* y las ceremonias funerarias pueden ser ocasiones para «celebrar un toque» o para «dar un tambor»; situaciones que constituyen momentos de reunión y participación colectiva, habitualmente



Toque de güiros acompañando el Oru Lucumí en la casa templo de Eugenio Lamar o Cabillo Niló Nillé. Ciudad de Matanzas, 1981. Fotografía: Rolando Córdova. Archivo CIDMUC.

muy concurridos por los creyentes, donde se integran elementos ceremoniales, rituales y festivos. Las fiestas no se realizan en fechas establecidas o fijas. Puede «darse un tambor» como celebración de algunas festividades católicas –4 ó 17 de diciembre, días de Santa Bárbara (Changó) y San Lázaro (Babalú Ayé), respectivamente–, pero queda a la voluntad de los creyentes organizar una fiesta como acción de gracias o como tributo a la «petición» de un *oricha*. La fiesta demuestra y caracteriza la devoción a los santos y propicia la plenitud espiritual de los creyentes. Se erige como el espacio participativo por excelencia, donde se produce la transmisión y continuidad de la memoria colectiva, como una forma de identificación con elementos culturales procedentes de África integrados plenamente en la cultura cubana.

En la santería, un buen número de rezos, ofrendas y ceremonias rituales y festivas están unidos indisolublemente a la música por medio de la interpretación de cantos e instrumentos y también por intermedio de las danzas. La música y la danza constituyen elementos esenciales de integración funcional en el ámbito religioso. Antes de comenzar la fiesta, se realiza un toque ritual llamado *oru* –ciclo de cantos y toques invocatorios dedicados a las deidades con un orden predeterminado–,

situándose los tocadores y cantadores frente al altar del *igbodú*; una vez concluido el *oru*, se ubican en el área de la vivienda donde transcurrirá la celebración; en el sitio escogido, se colocan al fondo y frente a ellos los asistentes, para propiciar una mejor comunicación entre todos. Los toques, los cantos y la danza establecen la comunicación con las deidades, celebran su presencia, se produce un intercambio con ellas y se alcanza la catarsis simbólica en los momentos de posesión o trance.

La música ritual y ritual-festiva participante en la santería cubana guarda diferentes grados de similitud y afinidad con la de los pueblos de origen. Es así como la conservación de modelos constructivos e interpretativos de los instrumentos de música, los toques, los cantos y la lengua en ellos empleada, y la danza han permitido identificar su procedencia yoruba, aunque se reconocen hoy día como parte indiscutible y caracterizadora de la cultura cubana. La mayor heterogeneidad tipológica se halla entre las agrupaciones de instrumentos que acompañan los cantos y bailes de la santería, así como la persistencia de un notable número de cantos que aluden a las divinidades y a su compleja mitología. Entre estos conjuntos de instrumentos, los tambores *batá*, los güiros, *abwe* o *chequeré*, y los tambores de *bembé* son los más utilizados por los creyentes y, de ellos, son los tambores *batá* los de mayor sacralidad.

Según los criterios más ortodoxos, todos los *orichas* tienen toques y cantos que los caracterizan y de estas individualidades se derivan diferentes combinaciones rítmicas y diversas formas de comportamiento vocal y gestual. El plano instrumental actúa en correspondencia con el canto y es capaz de promover y detener la danza y de estimular los estados de posesión de los creyentes. El concepto espacial vuelve a estar presente, en este caso en la función de los instrumentos y las voces, que se mueven en espacios sonoros delimitados en franjas tímbricas y rítmicas. Los grupos rítmicos y tímbricos interpretados por los instrumentos pueden ser calificados como oratórico-parlantes, pues sugieren las entonaciones del habla yoruba; y los creyentes tienen la certeza de que el tocador, mediante su toque, puede hablar o conversar con las deidades.

Los toques se combinan de manera que la resultante alcanzada se percibe como una unidad rítmica, en la que participan los tres niveles de altura: grave, medio y agudo. En la franja grave se llevan a cabo los grupos más diversos, donde destacan la improvisación y una mayor diferencia cualitativa en los toques. En las restantes, media y aguda, se interpretan los grupos de más estabilidad. No obstante ello, en la actualidad se aprecia una reversión de las funciones al trasladarse al plano más agudo la improvisación, sobre todo entre los tocadores jóvenes, que llevan a sus ejecuciones los modelos de la rumba⁷. Los modelos o patrones de improvisación son diversos, pero cada *oricha* tiene aquellos que le son propios o característicos y las improvisaciones están sujetas a modelos establecidos por la tradición, es decir, no responden de manera absoluta a la voluntad de los tocadores.

La alternancia solo-coro es otra de las características expresivas en la música. En los *oru* cantados, el *akpwón* (cantador) suele comenzar generalmente en un registro agudo y los instrumentos se incorporan de manera simultánea o escalonada, de acuerdo con el toque característico para el *oricha*; el coro entra sin preocuparse por registro alguno y suele irse ajustando de manera empírica al registro del *akpwón*. El relieve melódico del canto se mueve en una relación ascendente-descendente a partir de un eje o referencia sonora fundamental, cuya mayor tensión expresiva

se logra en la medida en que se prolonga el momento de alcanzar el reposo en el sonido grave. Los cantos más antiguos no se rigen por las relaciones melódico-tonales, aunque como consecuencia de los procesos de interacción cultural, se aprecia la tendencia a reproducir organizaciones cercanas a los tonos mayores y menores, además de la presencia de series pentáfonas.

En las ceremonias ritual-festivas en que participan canto y baile, se advierte durante el toque cómo la interpretación va alcanzando una rapidez progresiva, cuando se manifiesta entre algunos santeros o «hijos de santo» el proceso que conduce a la posesión o trance. En este momento, tocadores y cantadores incrementan la velocidad del tempo y propician el estado de éxtasis en que entran los creyentes. Tales modificaciones en la agógica se presentan de manera espontánea y participan de un código determinado por la propia práctica ritual. La duración de cada toque, o de toque y canto, se aviene a los criterios de tocadores y cantadores, y está en relación con el acontecer en la ceremonia⁸.

En relación a las características de la música en la santería, no han faltado observaciones simplistas que reducen éstas a los tambores y al ritmo, adjudicándole los adjetivos de monótona, reiterativa, primitiva y otros. Es indudable que la repetición de segmentos breves aparece como una de las características de esta música, pero este elemento ocupa un lugar preciso en la estructura. Mientras que en la música europea son comunes las formas cerradas de partes contrastantes, en las expresiones de antecedente africano predominan las formas abiertas en las que se inserta de manera fundamental la función tímbrico-rítmica.

Cantos y danzas propios de la santería, con una gran carga simbólica y ritual, poseedores de connotaciones sagradas, se expresan hoy día en contextos sociales diversos, incluso fuera de las fronteras de la isla de Cuba, conservados por la comunidad de creyentes. Sin embargo, esto no es óbice para que se produzca un movimiento de fetichización cultural de estas músicas afroamericanas asociándolas a tópicos de cierto «clima afro» caracterizado por la espontaneidad, la corporalidad, la sensualidad, a una cierta idea de alegría, de cuerpo libre y placentero, constituyendo «un juego de miradas que pueden ir de Brasil o de Cuba para los países ricos de Europa y Estados Unidos»⁹. En décadas anteriores, la fiesta y la música de la santería eran rechazadas, censuradas y en ocasiones hasta prohibidas; en el momento actual, se consume no sólo por los grupos de iniciados, sino que forma parte de una mercancía ávidamente demandada en los circuitos de la llamada *world music*, por medio de las estructuras empresariales que rigen el mercado.

Bibliografía citada

- CARVALHO, José Jorge (2004), «La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas», en J. Martí y S. Martínez (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid, Ministerio de Cultura: 37-51.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria (2004), «Güiros and Batá drums: Two instrumental groups of Cuban santería», en M. Kuss (ed.), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, vol. 2, *Performing the Caribbean Experience*, Austin, University of Texas Press: 71-98.

- GUANCHE, Jesús (1992), «Etnicidad cubana y seres míticos populares», *Oralidad* 4: 58-66.
- LEÓN, Argeliers (1986), «Continuidad cultural del africano en América», *Anales del Caribe* 6: 115-130.
- (1990), «Consideraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana», en L. Menéndez (ed.), *Estudios Afro-Cubanos. Selección de Lecturas*, vol. 1, La Habana, Universidad de La Habana: 202-236.
- METRUX, Alfred (1966), «Orígenes e historia de los cultos vodú», *Revista Casa de las Américas* 36-37, año VI: 52-64.

Bibliografía de referencia

- CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA (1995-1997), *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, 2 vols., La Habana, Geo-Ciencias Sociales.
- GUANCHE, Jesús (2002), *Transculturación y africana*, La Habana, Ediciones Extramuros.
- Kuss, Malena (ed.) (2004), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, vol. 2, *Performing the Caribbean Experience*, Austin, University of Texas Press.
- LEÓN, Argeliers (1974), *Del canto y el tiempo*, La Habana, Pueblo y Educación.

Discografía y audiovisuales

- Antología de la música afrocubana*, 10 CDs [*Viejos cantos afrocubanos; Oru de Igbođú; Música iyésá; Música arará; Tambor yuca; Fiesta de bembé; Tumba francesa; Toque de güiros; Congos; Abakuá*] Productora general, M. T. Linares. Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM). Ros, Lázaro. 2001-2002. 9 CDs. [*Oshún; Yemayá; Oyá; Osain; Babalú Ayé; Argayú Sola-Ibeyis-Orishaoko-Naná-Burucú; Elewá; Korikoto-Dadá-Yewúa-Obba; Eggún*], Producciones Abdala, 2006.
- Oggún / Oggun: An eternal presence*, 1991. Dir. Gloria Rolando. DVD. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Notas

- ¹ León (1990): 202-236.
- ² Guanche (1992): 58-66.
- ³ León (1986): 116.
- ⁴ León (1986): 118.
- ⁵ Metrux (1966): 54.
- ⁶ Los lucumí constituyeron en la zona centro-occidental de Cuba un grupo cuantitativamente numeroso de la composición étnica de la población africana en Cuba, ocupando el segundo lugar tras los esclavos de procedencia bantú o congos.
- ⁷ En la rumba, las improvisaciones se llevan a cabo en los membranófonos o idiófonos más agudos.
- ⁸ Eli (2004): 91.
- ⁹ Carvalho (2004): 38.

Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música

Sydney Hutchinson

El merengue parece ser uno de los múltiples hijos que produjo la contradanza en sus viajes alrededor del Gran Caribe. O quizá sería mejor hablar de *los* merengues, ya que han surgido diversas músicas bailables bajo este nombre en varios países caribeños, como Puerto Rico, Haití, Venezuela, Colombia, Dominica y la República Dominicana. En todas sus variedades, el merengue es un baile social de pareja, aunque la organización rítmica varía entre un compás de seis por ocho y uno de dos por cuatro, a veces combinando los dos.

Los merengues en la época colonial

Las primeras menciones al nuevo baile las encontramos en el siglo XIX, primero en Puerto Rico en 1849 y luego en la República Dominicana en 1854. Este siglo fue un periodo de transformación en las prácticas bailables en Europa y todas sus colonias. Las modas europeas coreográficas como la polca, el vals y, sobre todo, la contradanza se difundían en todos los continentes. Pero cuando éstas llegaron al Caribe, comenzaron a cambiar de acorde con los gustos, creencias, y prácticas corporales de los caribeños. En este sentido, la población afrocaribeña, que ya había adaptado varias músicas y bailes africanos al nuevo contexto, ejerció una influencia decisiva en este proceso de criollización. A veces reprodujeron con exactitud los gestos, pasos y posiciones de los europeos con intención paródica; a veces bailaron a su gusto, cambiando la rigidez corporal por una polirritmia que puso las caderas y el torso en movimiento. Tales prácticas parecen haber sido adoptadas por la mayoría de los caribeños, sin importar su raza, ya que en esta época surgieron un sinnúmero de artículos periodísticos que denunciaban la «indecencia» de los nuevos bailes (véase Pérez de Cuello 2005: 115-138 para algunos ejemplos).

La contradanza así criollizada dio lugar a numerosos bailes locales y regionales, como la danza puertorriqueña, el danzón cubano o el *jumbie dance* de Montserrat (para más ejemplos, véase Manuel 2009). Entre los merengues, el dominicano es el que ha alcanzado mayor arraigo, llegando a ser conocido internacionalmente como «el» merengue, aunque parece haber nacido como una parte de la danza. Como muchas contradanzas criollizadas, la danza consistía en [un mínimo de] dos partes, la primera menos rítmica, la segunda muy viva y llamada merengue o jaleo. Hoy en día, el merengue dominicano también posee dos partes; la segunda (más rítmica), conocida antiguamente como jaleo, se conoce hoy como mambo.

Se cree que las dos partes reflejan la coexistencia de dos culturas, la eurocaribeña y la afrocaribeña, ya que la primera parte –sea en el género denominado merengue o en la danza– tiene más influencia europea en sus largas líneas melódicas y sus estrofas, mientras que la segunda evidencia una influencia africana en sus frases cortas, su complejidad rítmica y su frecuente carácter antifonal en el uso del coro. Cabe advertir que las prácticas religiosas criollas siguen con frecuencia este mismo patrón, comenzando con la música religiosa neoafricana y/o hispana y terminando con la música secular criollizada. Un ejemplo dominicano serían las velaciones de los santos, que comienzan con la *Salve regina* católica, continúan con música de tambores sagrados como los palos o los congos, y terminan con merengue o con mangulina y carabiné, variando según la región (Davis 1994: 152).

El merengue no fue el único baile que se puso en circulación por todo el Caribe. Al contrario, había muchos bailes como la calenda y el chica (o sicá) que desde el siglo XVIII se compartían entre lugares tan diversos como Trinidad, Martinica, Haití y Luisiana en Estados Unidos, y que se siguen practicando en Carriacou, como parte de la celebración denominada Gran Tambor (*Big Drum*), y en Puerto Rico, como un ritmo en el baile de la bomba. Parece que estos bailes dieron lugar a la rumba cubana y el batuque brasileño, y que, además, tienen algo que ver con la apariencia posterior del *bélé* martinico, el baile del tambor panameño, el *tambú* de Curacao y el baile de palos dominicano (Gerstin 2004: 10-11).

Las primeras descripciones de época de la calenda y la chica, así como otros detalles como el momento en que surgieron, sugieren que son adaptaciones de bailes que provinieron de la región angoleña o congoleña. Pero sería un error pensar que eran sencillas recreaciones, porque también fueron criollizadas, con la adición de los idiomas europeos, sus formas poéticas y estilos de cantar.

Conexiones caribeñas

De este modo, es todavía común pensar que las islas donde se adaptaron estos bailes están separadas, aisladas, como la misma etimología sugiere. Pero, en realidad, el mar que las separa también las une. Este hecho nos ayuda a entender no solamente la diversidad de las músicas del Caribe, sino también su unicidad. Las razones acerca de por qué encontramos tantos merengues, tantas danzas y tantas calindas por todo el Caribe son varias.

En primer lugar, como ya se habrá notado, durante la época de la esclavitud se traían africanos de diferentes culturas al Caribe. Entonces, en las diferentes islas en las que predominaba la influencia bantú (del Congo o Angola), encontramos bailes, no idénticos, pero con ciertas semejanzas; lo mismo ocurre con otros grupos étnicos como los yoruba o los ewe-fon.

En segundo lugar, la estructura del dominio colonial aseguró que los mismos instrumentos y géneros ibéricos fueran llevados a todas las colonias. Por eso encontramos guitarras y los versos en forma de décimas en casi todos los países. Más tarde, las bandas militares lograron algo parecido, llevando la música considerada como culta o erudita de una ciudad caribeña a otra.

En tercer lugar, la migración de la fuerza laboral (según las condiciones existentes) y otras migraciones producidas por la guerra o la esclavitud y su abolición aseguraron un intercambio entre las islas que contribuyó al desarrollo de nuevos estilos musicales y de baile. La llegada de los haitianos a la región oriental de Cuba a principios del siglo XIX, provocada por la Revolución haitiana,



Chiqui Taveras (saxofón)
y María Rodríguez
(acordeón).
Fotografía: Emily Simon.

trajo la tumba francesa, baile que combina la coreografía de la contradanza con tambores neoafricanos. Cuando llegaron a República Dominicana para trabajar en la industria azucarera, los «cocolos» o inmigrantes de las islas angloparlantes trajeron sus mascaradas, como las famosas *guloyas* y la música acompañante que hoy se oye (en forma adaptada), hasta en el Carnaval capitalino, tocada con bombo, redoblante, flauta y triángulo. Y se dice que la plena puertorriqueña nació cuando una pareja de Barbados llegó a Ponce. Hoy en día, la gente de todas las islas se mezcla en las grandes metrópolis como Nueva York y París, creando nuevos estilos como la salsa o el *zouk*.

Por último, el flujo triangular de bienes y personas producido por el comercio entre las islas, Europa y África, ayudó a diseminar bailes a través de ciudades portuarias, como La Habana (Cuba), Puerto Príncipe (Haití), Santo Domingo y Puerto Plata (República Dominicana), Barranquilla (Colombia), Caracas (Venezuela) o San Juan (Puerto Rico). ¿Es mera coincidencia que se desarrollaran variantes locales de la danza o del merengue en la mayoría de estas ciudades?

Los merengues dominicanos

De todos modos, fue en este contexto de intercambio cultural donde se estableció el merengue que hoy conocemos como la música nacional dominicana. Hizo su aparición en 1854 como tema principal de un serie de artículos que se publicaron en Santo Domingo para denunciar la manera «indecente» y «de poco gusto» de bailarlo y para lamentar la sustitución de la tumba, considerada en ese entonces como un baile más dominicano y más decente. Después de esta campaña moralista, el merengue desapareció de los registros escritos, pero, al parecer, no fue porque dejara de ser tocado, sino porque el nombre de «danza» era preferido al de «merengue» (véase Díaz Díaz 2008: 256-257). Así, en 1870, un baile llamado «merengue» reaparece en Santiago de los Caballeros, la segunda ciudad dominicana y la principal de la región norteña del Cibao.

La primera campaña antimerenguista había denunciado el baile sin mencionar su música. A los santiagueros tampoco les gustaba el merengue,



Vicente Balbuena, más conocido como «Pai», toca la tambora para el merengue redondo en Samaná, 2009.
Fotografía: Barbara Hutchinson.

pero esta vez el enfoque era otro. Santiago era en aquella época un centro de comercio para toda la región. Los campos del Cibao dependían de esta ciudad para la venta del tabaco, su cultivo comercial más importante. De allí, el tabaco se exportó a través de la cercana ciudad costera de Puerto Plata, principalmente a Hamburgo, Alemania. Entre las muchas tiendas de Santiago, se encontraba una que importaba el acordeón, instrumento proveniente de Alemania, y fue dicho instrumento el que más llamó la atención de la alta sociedad santiaguera.

Si a los capitalinos les ofendía la posición de los cuerpos danzantes, a los santiagueros les molestaba el sonido del nuevo instrumento, que estaba reemplazando las antiguas cuerdas como el cuatro, el tres, el tiple y la bandurria. Pero, a pesar de la crítica, el acordeón se popularizó entre las clases populares de Santiago, pasando a formar de allí en adelante parte de la cultura musical del Cibao entero. Se acompañaba normalmente con la tambora, un instrumento de percusión de dos parches, y la güira, un rascador de metal. Por su asociación con el estrato bajo de la ciudad, a este trío se le puso el apodo de *perico ripiao*,

nombre de un antiguo burdel santiaguero, a comienzos del siglo xx. A veces se le agregaba un safoxón o una marimba, instrumento que parece un cajón con varias lenguas de metal que se puntean para producir tonos bajos, pariente del *mbira* africano.

En los años 1920, el merengue tomó nueva fuerza y adquirió un nuevo significado. Fue la época de la primera ocupación estadounidense de la isla, lo que exacerbó el sentido nacionalista. Aunque el merengue y la tambora todavía formaban parte de la cultura específicamente cibaëña y apenas eran conocidos en otras regiones, varios compositores de la música de salón tomaron el merengue como símbolo de la nación dominicana y de su carácter único. Pero, por su asociación con las clases populares, este baile no fue aceptado en todos los niveles de la sociedad hasta la década de los 30, cuando el dictador Rafael Trujillo lo escogió para ser «la música nacional».

Aunque en los inicios esta medida se entendió como un castigo, el merengue creció en la estima de sus compatriotas durante las tres décadas de la era de Trujillo (1930-1961). Los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en esta nueva aprobación. Como pertenecían todos a la familia Trujillo, igual que la naciente industria discográfica, tenían que tocar lo que a él le gustaba, que consistía en una fuerte dosis de merengue, al lado de otras músicas populares del Caribe. Pero esta nueva versión del merengue fue diferente: los líderes de las orquestas de salón lo tomaron, hicieron desaparecer el acordeón y redujeron al mínimo el papel de la tambora y la güira. Fue una estrategia de «blanqueamiento» que correspondía al racismo extremo del dictador.

De este modo, creció la brecha entre el merengue de las clases altas, ahora llamado merengue de orquesta, y el de las clases populares tocado con acordeón, que llegó a ser conocido como el merengue típico. El merengue típico absorbió otros géneros de música y baile tradicionales, de modo que hoy se encuentran huellas de la mediatuna, el sarambo, los cantos de hacha, la plena y la décima en sus estrofas y melodías. También conservó la riqueza de los ritmos tradicionales y el énfasis en la improvisación, en lugar de los ritmos simplificados y los arreglos escritos de las orquestas de salón.

Merengue, raza y nación

Al mismo tiempo, el *mereng* (o *meringue*) haitiano llegó a ser música nacional en ese país, otro motivo de discordia entre los dos vecinos. Pero mientras se buscaba la manera de diferenciar estas dos versiones del merengue como representantes de naciones independientes, parece ser que siempre hubo un intercambio en el ámbito de la calle. El merengue típico dominicano se popularizó en Haití en los años 50 a través de las giras de distintos grupos, influyendo en la creación de la música popular haitiana denominada *konpa*. La Línea, la región noroeste de República Dominicana que limita con Haití, fue una de las tierras más fértiles para el desarrollo del merengue temprano, y hay evidencias que sugieren un intercambio entre estilos de música y baile de ambos lados, que dio lugar a músicas homólogas como merengue/*meringue*, mangulina/*mangouline* y carabiné/*carabinier*.

El pambiche, uno de los ritmos más importantes en el merengue típico, se asemeja a algunos ritmos haitianos y parece estar ligado a la *bambocha* haitiana, un acontecimiento festivo y de música rural. Aunque es común oír a los músicos merengueros decir que «pambiche» viene de la tela «Palm Beach» que usaban los soldados norteamericanos en los años 20 del pasado siglo, esto suena más a mito que a historia, y la verdad es que este ritmo, así como el bongó de monte del changüí cubano, se parece mucho al ritmo *ralé* de los tambores vodú. Pero el mito sirve para recordarnos la sensación de «vivir bajo la sombra del gran poder imperialista» que sí influyó en la nacionalización del merengue.

Debo anotar que el nacionalismo musical tiene casi siempre una dimensión racial. En Mesoamérica y Sudamérica, por ejemplo, muchos países han escogido músicas nacionales para representar el mestizaje musical-racial que ha conformado su nación, como el mariachi mexicano, el joropo venezolano o el samba brasileño. En el caso de la música caribeña, es frecuente que se vinculen tres instrumentos con los tres grandes grupos étnicos en la historia



Lorenzo Salomón Morris, más conocido como «Yoyó», toca la marimba en Samaná, 2009.
Fotografía: Barbara Hutchinson.

de la región. Por ejemplo, se dice que, en el merengue típico, el acordeón representa la influencia europea, la tambora la influencia africana y la güira la presencia indígena (más en su forma histórica como el güiro vegetal que en su forma moderna). Es obvio que un instrumento en sí no puede encarnar ninguna etnia, y también que los «ingredientes» de este sancocho musical no se mantienen tan separados como los pinta esta formulación. La verdad es que la «tríada étnica» tiene poco que ver con la realidad; es más bien una reproducción de los estereotipos europeos que siempre identificaban a los indígenas con la naturaleza, a los europeos con la melodía (cerebro) y a los africanos con el ritmo (cuerpo), ignorando tanto la intelectualidad de la polirritmia africana como la corporalidad de la músicaailable europea, así como la presencia de ritmos europeos y melodías africanas. Es más, es difícil saber si los taínos (indígenas arahuacas) influyeron en la música dominicana, puesto que no está documentada su presencia en la isla desde el siglo XVII, pero sí existían instrumentos parecidos en África. Más problemático aún, la tríada niega la posibilidad de que los caribeños de cualquier etnia crearan algo nuevo, suyo,

distinto a sus influencias históricas. Pero, para alguna gente, esta representación sigue siendo un símbolo importante de una visión ideal de esta nación mulata o un símbolo de armonía racial.

Los merengues de hoy

Después del ajusticiamiento de Trujillo en 1961, el merengue dominicano no perdió su posición como música nacional ni disminuyó en popularidad, sino que tomó nuevas direcciones. El merengue de orquesta se transformó en el formato «combo show», que destacaba la coreografía que ejecutaban los cantantes y redujo el número de los instrumentos de viento. Los migrantes de la Línea que se trasladaron a la capital popularizaron una manera de tocar merengue con guitarra. Al conjunto del merengue típico se le agregó un bajo eléctrico y unas congas, y la nueva generación de acordeonistas empezó a tocar más rápido y con más viveza rítmica. Por estas novedades, pero también por el surgimiento de nuevas emisoras, programas televisivos y casas discográficas que lo apoyaron, el merengue típico, así como otros tipos de música preferidos por los migrantes rural-urbanos, tomó nueva fuerza.

Hoy, como siempre, el merengue no es uno, sino muchos. En la República Dominicana existe el merengue popular o de orquesta, el merengue de guitarra y el merengue típico. El merengue popular ha producido nuevas variantes como el merengue de calle, extremadamente rápido y con letras de contenido polémico. El merengue típico incluye varios ritmos, como merengue derecho, merengue de primera y segunda, pambiche y guinchao, y en su forma «moderna» también se toca «con mambo» para animar a los bailadores. Al mismo tiempo, algunas variantes regionales sobreviven en los márgenes, sin apoyo ni discográfico ni estatal, como el merengue redondo de la península de Samaná o el merengue palo echao, o pri-prí, del sur.

Y así como el merengue surgió en medio de un flujo de prácticas musicales que circulaba por todo el Caribe, hoy el merengue continúa sus viajes, dando lugar a nuevas modalidades en diferentes lugares. Por ejemplo, el merengue dominicanizado regresó a Venezuela y a Puerto Rico –tierras que, recordemos, ya tenían merengues propios–, produciendo hasta el día de hoy nuevas estrellas del género; a su vez, con las grandes migraciones de dominicanos a los Estados Unidos y, en menor parte, a Europa, el merengue también se ha asentado allí. El merengue popular se vende a través de las casas discográficas de Nueva York y Miami y se promociona a través de las emisoras neoyorquinas. Existe un flujo constante de músicos típicos entre Santiago y Nueva York, cosa que produce el sentido de una comunidad unificada aunque separada y que provoca cambios en la práctica de la música.

Estos cambios son tanto musicales como sociales. Primero, el merengue transnacional se caracteriza por su énfasis en el ritmo *maco* del mambo, su rapidez, sus frases cortas y una armonía reducida. También se ven nuevas fusiones tanto con músicas tradicionales dominicanas como palos, congos, salve o gagá, como con músicas naturalizadas como hip-hop, reggaetón o jazz. Estas fusiones se inspiran en el nuevo interés en las raíces africanas, estimulado en el mundo académico por el movimiento de la *negritude* y en la calle por las interacciones con afroamericanos y otras culturas negras en los Estados Unidos.

Por último, el uso del merengue ha cambiado en ciertas situaciones. Se sigue tocando el merengue típico en los contextos tradicionales, como son las galleras o fiestas patronales dominicanas, o los bautismos, quinceañeras y fiestas familiares, tanto en Estados Unidos como en República Dominicana. Aparte de eso, también han surgido nuevos contextos como bares, restaurantes, discotecas, hoteles turísticos, los *car wash* y los «ranchos típicos», un tipo de discoteca suburbana que imita la arquitectura de la enramada campestre pero construida a un tamaño enorme y con toda la nueva tecnología. El merengue popular también se oye en el Carnaval y en grandes festivales internacionales; y en situaciones interculturales, aún se utilizan los dos estilos como representación de su país natal, una nación hecha de ritmo.

Bibliografía

- DAVIS, Martha Ellen (1994), «Bi-musicality in the cultural configurations of the Caribbean», *Black Music Research Journal* 14, 2: 145-160.
- DÍAZ DÍAZ, Edgardo (2008), «Danza antillana, conjuntos militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: retomando los pasos perdidos del merengue», *Latin American Music Review* 29, 2: 232-262.
- GERSTIN, Julian (2004), «Kalenda and other neo-African dances in the circum-Caribbean», *New West Indian Guide/ Nieuwe West-Indische Gids* 78, 1-2: 5-41.
- HUTCHINSON, Sydney (2008), *Merengue típico in transnational Dominican communities: Gender, geography, migration and memory in a traditional music*, Ph. D. dissertation, New York University.
- (2006), «Merengue típico: Transnational regionalism and class transformations in a neotraditional Dominican music», *Ethnomusicology* 50, 1: 37-72.
- MANUEL, Peter (ed.) (2009), *Creolizing contradance in the Caribbean*, Filadelfia, Temple University Press.
- PÉREZ DE CUELLO, Catana (2005), «Génesis del merengue: raíces, trayectoria y difusión en el siglo XIX», en *El merengue: música y baile de la República Dominicana*, Santo Domingo, Verizion: 1-369.
- TALLAJ, Angelina (2006), «“A Country That Ain’t Really Belong To Me”: Dominicanyorks, Identity and Popular Music», *Phoebe: SUNY Oneonta Journal of Gender and Cultural Critiques* 18, 2: 1-14.

El son y su expansión caribeña

Olavo Alén

El grupo humano principal que dio nacimiento a las primeras manifestaciones artísticas y estéticas del complejo de géneros musicales pertenecientes al son, se asentó en el espacio geográfico correspondiente al extremo este de Cuba, donde se encuentra la cordillera montañosa más grande del país: la Sierra Maestra. Por tanto, en ella quedan ubicadas las zonas más intrincadas y de difícil acceso. Este grupo no pobló las ciudades ni los pequeños poblados, sino las áreas rurales destinadas fundamentalmente al cultivo de la tierra. Así, las clases sociales a las cuales pertenecieron en un inicio, fueron la campesina y la de los labriegos del campo.

La época de aparición de este grupo humano en particular no debe de haber ocurrido en fecha anterior a la segunda mitad del siglo XVIII. No es una simple coincidencia que en ese periodo aparecieran también en Cuba los primeros rasgos de un pensamiento nacional, tanto en la literatura como en el resto de las artes. Esta nueva ideología se alejó de las formas estéticas de las múltiples etnias aborígenes y africanas, así como de las portadas por los inmigrantes europeos –fundamentalmente de origen hispánico– que poblaron la isla.

Claro que antes de 1750 se hacía música en Cuba, pero lo que realmente se escuchaba era la música que hacían nuestros aborígenes, en sus cada vez más pequeños espacios de hábitat. Se tocaba música reconstruida por esclavos pertenecientes a muy diversas culturas africanas y, por último, se interpretaban muy diversas formas de la música europea, traídas fundamentalmente por los españoles que estuvieron de paso o se asentaron definitivamente en Cuba. Pero ninguna de estas músicas podía llamarse cubana por el simple hecho de haber sido ejecutada en el país. Esto es válido incluso para los casos de obras creadas en nuestro territorio por autores criollos que siguieron patrones estéticos de otros pueblos, etnias o naciones.

Para que exista una música que podamos definir como cubana, tiene que estar ya conformada la personalidad estética del individuo nacido aquí y tener además, como antecedentes, comportamientos y actitudes humanos muy bien definidos, capaces

de generar tradiciones. Fueron precisamente estas premisas históricas las que condicionaron la aparición de las nuevas formulaciones estéticas de ese campesinado en la región oriental de Cuba, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Este conglomerado humano tuvo que crear métodos artificiales para romper con el aislamiento geográfico. La forma más eficaz fue la celebración de fiestas que, con el tiempo, adquirieron características locales. Sus motivaciones eran generalmente de carácter económico o social. Constituían el pretexto necesario para vender animales o parte de sus cosechas, o para negociar la compra de productos de sus lejanos vecinos. Incluso se celebraban para poder presentar en sociedad a alguna hija soltera con la intención de casarla. Lo importante de todo esto es que, originalmente, estas fiestas no tenían como motivación principal el baile y la música, pues eran otros factores sociales y económicos los que realmente agobiaban a estas personas por esa época.

Quizá fue la agresividad del aislamiento la que generó las actitudes tan hospitalarias que muestran aún hoy los miembros de este grupo humano. Posiblemente ésta sea también la razón de la bondad con la que ofertan alimentos y bebidas, incluso a extraños.

Como bebida, además del agua fresca –generalmente del arroyo o del pozo–, estaba el café, que se iba convirtiendo en el renglón económico más importante de la región, así como brebajes con alcohol obtenidos de la fermentación de frutas típicas de la zona. Los alimentos y sus formas de consumo y cocción estaban determinados por los productos agrícolas cultivados por estas personas: plátanos, tanto fruta como vianda, yuca, boniato, ñame, frijoles negros o colorados; frutas como el mango, la guayaba, el níspero y el mamey. Las carnes fundamentales eran de gallina, cerdo, carnero y chivo. Después, con la evolución de la producción de azúcar de caña, se incorporaron el aguardiente y el ron. Llama la atención que, aún hoy día, éstos serían los mismos productos caracterizadores de una mesa servida «a la cubana», incluso aunque la misma se realice fuera de Cuba. Estas tradiciones culinarias se emparentaron profundamente con aquellas que dieron origen a la música sonera.

Las tradiciones creadas con el son –tales como el bajo sincopado, el empleo de instrumentos de cuerda pulsada ejecutados como si fueran tambores y el empleo de tambores para la improvisación en los registros agudos del conjunto, entre otras– se extendieron hacia las vecinas islas del Caribe, sobre todo del Caribe hispanoparlante, ejerciendo influencia sobre otras prácticas musicales surgidas allí bajo condiciones económicas, sociales y geográficas muy similares a las de Cuba. Tales son los casos del merengue dominicano y del seis fajardo en Puerto Rico. También se extendieron durante las primeras décadas del siglo XX en dirección opuesta, hacia el oeste del país, pero se ubicaron ahora en las áreas urbanas y en las clases sociales características de las ciudades.

Los trabajadores contratados llegados a Cuba desde otras áreas del Caribe –sobre todo después de la abolición de la trata y la esclavitud en el año 1886– para suplir la falta de mano de obra necesaria en la expansión del ferrocarril y en la creciente industria azucarera constituyeron un factor social importante en el traslado de las tradiciones soneras hacia el Caribe. Muchos «contratados» encontraban la posibilidad económica –por la cercanía geográfica– de volver a sus respectivos países al finalizar la zafra azucarera o la temporada de trabajo. Al año siguiente regresaban a esta isla creando así un flujo migratorio temporal

que creó los caminos y las direcciones en que se movían las tradiciones del son entre Cuba y el resto del Caribe.

Durante el siglo xx y por muy diversas razones, se asentaron en La Habana grandes cantidades de individuos provenientes de la región oriental. Por otro lado, las fuentes de trabajo que abría la expansión de la industria azucarera –ya la más importante de Cuba en esa época–, llevaron al traslado de muchos habaneros en tiempo de zafra hacia la región oriental. Este movimiento era pasajero, pues, al finalizar dicha zafra, estos trabajadores regresaban a su lugar de origen.

En lo que a música se refiere, el son cristalizó cuando se unió el empleo de los instrumentos de cuerda pulsada –traídos por los europeos– con determinados comportamientos característicos de la ejecución de la música en instrumentos de percusión provenientes de África. Lo trascendental de este hecho radica en que se hibridaron así dos formas muy diferentes de concebir y organizar el arte musical: una generada por los europeos y la otra por los africanos.

Las estructuras abiertas o infinitas se convirtieron en un procedimiento que caracterizó de forma absoluta al complejo de géneros musicales del son durante toda su primera etapa en las áreas rurales de Cuba. De ahí que muchos estudiosos del tema hayan llamado montuno, o son montuno, a este comportamiento sonero, para indicar así que viene del monte. Hoy día, este término indica no una localización geográfica, sino una actitud musical específica de la música sonera, colocada generalmente al final de su estructura.

Al salir el son de los medios rurales para incorporarse de forma permanente a la vida musical de los centros urbanos del país, adquirió un nuevo elemento estructural de importancia que no tenía sus antecedentes en África, sino en Europa: una sección de estructura cerrada con final predeterminado. Esta sección de intensión expositiva se ubicó de forma permanente al inicio de cada obra sonera y se continuó con una sección abierta de alternancia en forma de pregunta-respuesta que se identificó a partir de entonces con el nombre de montuno.

Todo parece indicar que, en el oriente del país, en los siglos xviii y xix, la influencia de la música africana –sobre todo la bantú– tuvo una mayor trascendencia sobre el resto de la población circundante. Este hecho parece estar determinado por las características de la composición social y económica de esa área geográfica.

El elemento africano estuvo presente desde sus inicios en toda la música del son, lo que se deja observar sobre todo en sus comportamientos rítmicos. Una muy peculiar forma de distribuir los acentos, así como una cierta inestabilidad métrica, lograda por un comportamiento caprichoso en la colocación consecutiva de los sonidos y sus valores, llevaron, entre otras cosas, a lo que conocemos en el son como la síncope anticipada en el registro grave. Esta peculiar manera de sincopar –que no es sólo característica de su primer momento histórico, sino constante durante toda la evolución y desarrollo de la música sonera– creó en los oyentes cierta inestabilidad con la métrica de sus normales movimientos de desplazamiento, y esto los obligó a cambiar su actitud motora. El nuevo comportamiento se transformó en baile, es decir, generó gestos que empezaron a ser valorados estéticamente como bellos. Nació así una nueva concepción de *belleza a la cubana* en el son, que no está ubicada solamente en la música, sino en el tipo de baile que ella provocó. Esto ocurrió desde los mismos inicios de la música sonera y constituye uno de los elementos motores que generaron tradiciones, comportamientos y actitudes muy específicos dentro de este sector poblacional cubano.

Posteriormente, los movimientos del baile sonero se trasladaron hacia las formas cotidianas del andar y del gesticular de los cubanos, e incluso esto se extendió como comportamiento de belleza hacia todo el Caribe hispano. Ello condujo hacia cambios dentro de sus concepciones estéticas, pues, al acercar estos individuos sus movimientos cotidianos a las actitudes músico-danzarias nacidas del son, adoptaron un tipo de actitud que el resto del mundo ha reconocido como una típica *alegría caribeña*.

El tres cubano o simplemente tres es posiblemente el más importante de los instrumentos musicales del son. A pesar de ser un cordófono de cuerdas pulsadas, con antecedentes históricos en la guitarra española, no está concebido para la producción de acordes. Posee tres pares de cuerdas independientes, afinadas respectivamente al unísono o a la octava de cada sonido. La afinación de cada par no está asociada a la intención de producir acordes sino sonidos consecutivos, que puede, o no, crear cierta sensación de armonía. Lo importante durante su ejecución es producir un esquema o frase rítmico-melódica cuya repetición continua sirva de sostén al canto, la música y el baile, tal como ocurre en los conjuntos o juegos de tambores de las culturas musicales africanas antecedentes. Estos patrones se conocieron después con el nombre de *tumbaos* y algunos de ellos se han convertido en símbolos de la identidad musical de toda nuestra región.

Nació así una forma de discurso musical diferente a su antecedente europeo. Pero esta forma de organizar la música tampoco era exactamente igual a los colchones polirrítmicos africanos, que se habían recreado en los tambores tocados por los esclavos en toda esta región. Además, uno de los aportes trascendentales de esta tradición de *tumbaos* fue convertir posteriormente al piano en un instrumento más de la música cubana.

El bongó, instrumento nacido también de las tradiciones soneras, es un tambor cubano, de antecedente africano, que incorporó elementos conceptuales provenientes de las culturas europeas. Es decir, el bongó sufrió un proceso evolutivo inverso al ocurrido con el tres. Como podemos ver, el primero es un instrumento de antecedente europeo que se africaniza en Cuba, mientras que el segundo es un instrumento de antecedente africano que se europeíza en nuestro país.

Las improvisaciones rítmicas del bongó como solista en un conjunto instrumental no se ubican en los sonidos más graves –como ocurre en la música africana e incluso en la afrocubana– sino en los registros más agudos. Este último hecho facilita su audición al oído musical del europeo y de todo el mundo occidental. El son fue uno de los primeros complejos genéricos –si no el primero absolutamente– donde se manifestó este comportamiento estético del individuo cubano.

El registro grave del son estuvo cubierto en un principio por los sonidos obtenidos a través del soplo de una botija de barro, a la cual se le perforaba un agujero ventral. Con el tiempo, este instrumento fue sustituido por la marímbula, idiófono de punteado que parte de los mismos principios acústicos de sus antecedentes africanos, conocidos como *sanzas* o *mbilas* y propios de las culturas pertenecientes al área lingüística bantú. Posteriormente, el contrabajo –ejecutado por la pulsación de tres de sus cuerdas– sustituyó a una buena parte de las marímbulas y las botijas en los grupos tradicionales de son. Al surgir los instrumentos eléctricos y electrónicos en la música popular internacional e invadir con su moda también los géneros musicales de este complejo, el bajo eléctrico reemplazó, fundamentalmente en los conjuntos de son urbano y de música salsa, al ya tradicional contrabajo acústico.

El güiro, las maracas y las claves son otros instrumentos que participaron en el son desde épocas tempranas de su evolución. Su función musical, radica en establecer patrones o frases rítmicas repetitivas que dan una gran estabilidad a la música, además de enriquecerla tímbricamente.

El desarrollo urbano del son llevó a la incorporación de la trompeta, frecuentemente tocada con sordina, para dar nacimiento a los formatos clásicos conocidos como septetos de son. Posteriormente, estos septetos añadieron también el piano, las tumbadoras –conocidas internacionalmente como congas– y otros instrumentos de viento metal, para dar origen a las orquestas conocidas como conjunto o conjunto cubano.

El primero de los géneros musicales nacido dentro del complejo del son es el nengón. Su música se encontraba dispersa por toda el área de la Sierra Maestra y los territorios colindantes ya desde finales del siglo XVIII. En su etapa inicial, se limitaba a los sonidos de la cuerda pulsada y a la voz de un cantante, quien con su voz llamaba y se respondía a sí mismo.

Específicamente en el territorio que comprende la actual provincia de Guantánamo, el nengón originario evolucionó hacia otro género musical importante de este complejo: el changüí, también llamado a veces por esta razón como changüí guantanamero.

El son montuno, conocido como son tradicional o simplemente son, es, sin duda alguna, el más importante de los géneros musicales pertenecientes a este complejo. Tiene sus antecedentes también en el nengón y su área de origen se puede ubicar en la región montañosa comprendida dentro del triángulo que forman las ciudades de Santiago de Cuba, Holguín y Manzanillo.

Santiago de Cuba tenía un mayor desarrollo económico, no sólo por ser la capital de la antigua y enorme provincia de Oriente, sino por ser un importante puerto de mar. Además, era ya un relevante centro cultural de la nación y geográficamente constituía el puente más cercano con el resto del Caribe. Estos hechos privilegiaron el son montuno de esa sub-región y fueron quizá los definitorios en su posterior expansión, por un lado, hacia La Habana y, por otro, hacia el resto del Caribe.

En la isla de la Juventud, las tradiciones del son montuno se encontraron con la música y los comportamientos estéticos portados por inmigrantes del Caribe angloparlante, fundamentalmente de las islas Caimán. El impacto y la hibridación de la cultura musical del *round-dance* con la del son montuno llevaron al surgimiento de otro importante género musical del complejo del son: el sucu-sucu. El elemento caracterizador del sucu-sucu viene dado por la incorporación de manierismos y comportamientos estilísticos tomados no solo del *round-dance*, sino incluso del calipso de las Antillas Menores, el *mentou* y el reggae de la vecina isla de Jamaica.

Pero definitivamente pienso que el género musical de mayor impacto internacional en el complejo del son –nacido después de que el mismo se expandiera más allá de su área de origen– es el son habanero o, como se le ha dado a conocer, a mi juicio de forma errada, el son urbano.

Creo que buena parte del son montuno que llegó a La Habana ya no era tan montuno. Este son se había urbanizado en diferentes ciudades de la antigua provincia de Oriente, sobre todo en su capital, Santiago de Cuba. Quizá son las composiciones del legendario Miguel Matamoros (1894-1971) las que mejor podrían fundamentar esta afirmación.

La «habanerización» del son no ocurrió de inmediato. Quizás el primer gran creador de esta tipología sonera fue Ignacio Piñeiro (1888-1969). Pero muchos fueron los creadores que con su música conformaron lo que pudiéramos considerar como el «sonido habanero» del son. Algunos no nacieron precisamente en esta metrópoli, pero los rasgos definitorios dentro de sus respectivas creaciones reflejan actitudes y comportamientos estéticos adquiridos en la capital de Cuba. Los casos más notables son los del matancero Arsenio Rodríguez (1911-1971) y el cienfueguero Benny Moré (1919-1963). Con ellos se iniciaron las transformaciones que hicieron al son más y más habanero hasta llegar a la era actual con Juan Formell (1942), Adalberto Álvarez (1948) y David Calzado (1957) con su Charanga Habanera.

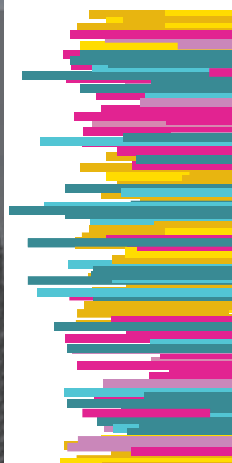
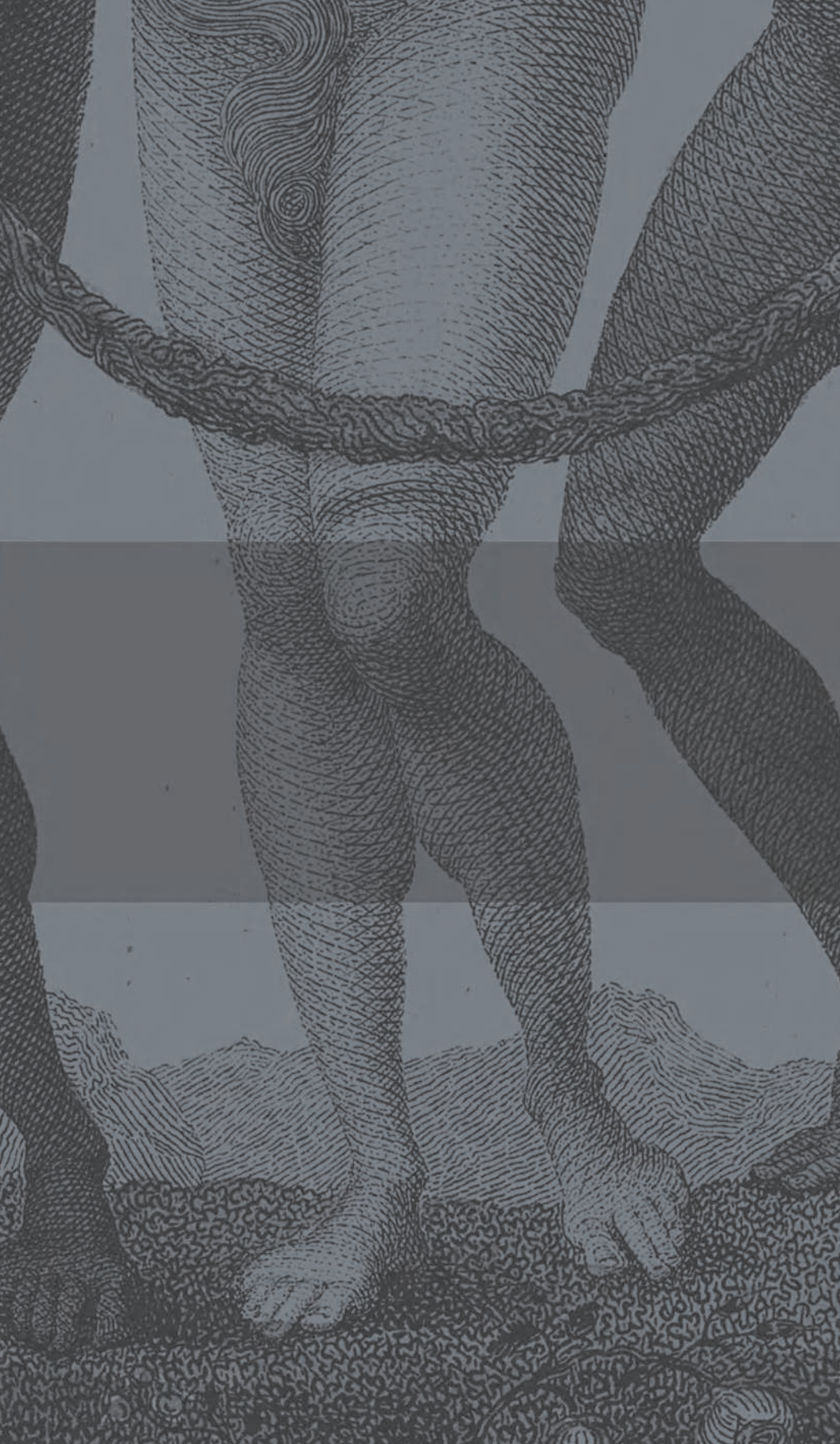
Las profundas transformaciones del son en nuestra capital llegaron incluso a tocar la esencia misma de la actividad sonera original: el baile. Quizá la expresión de mayor impacto social nacida durante su evolución capitalina fue el baile de casino.

En La Habana, el estilo de creación e interpretación sonera de Arsenio Rodríguez llevó al nacimiento de los conjuntos cubanos, mientras que Benny Moré hibridó sus sonoridades con las del *jazz band* norteamericano para conformar su banda gigante. También fue en esta ciudad donde primero se incorporaron los instrumentos de la música electrónica a la interpretación de sones, otorgándole así su versión salsera. Además, es precisamente aquí donde el jazz se fusionó por vez primera con las sonoridades de este auténtico género de la música de Cuba.

La palabra son no tuvo la misma buena fortuna que otros términos con los cuales se reconocieron diversos géneros de la música cubana. Mambo, conga, rumba y chachachá son vocablos que han recorrido el mundo como auténticas expresiones de esa particular alegría caribeña, cuyo principal exponente es, sin embargo, el son. No obstante, los comportamientos y actitudes estéticos emanados de *lo sonero* lograron imponerse —muchas veces desvinculados de su nombre original— en los más exigentes escenarios de la música bailable contemporánea.

Bibliografía de referencia

- ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo (1981), *Géneros de la música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- (1992), *De lo Afrocubano a la Salsa*, Puerto Rico, Editorial Cubanacán.
- (2006), *Pensamiento musicológico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- (2010), *Los complejos genéricos de la música cubana. Historia y teoría*, La Habana, Editorial Patrimonio / Museo Nacional de la Música (en prensa).
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria *et al.* (1997), *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas*, La Habana, Editoriales Ciencias Sociales y GeoCuba,
- LEÓN, Argeliers (1984), *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MUGUERCA Y MUGUERCA, Alberto (1971), «Teodora Ginés, ¿mito o realidad histórica?», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*: 53-85.
- ORTIZ, Fernando (1965), *Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, La Habana, Editora Universitaria.
- (1954), *Los instrumentos de la música afrocubana*, vols. I-V, La Habana, Editores Cárdenas y Cía.



Música tradicional y popular en la costa peruana

Javier León

El desarrollo de la música costeña tradicional y popular en el Perú a lo largo del siglo xx se vio influido por dos procesos sociohistóricos entrelazados. El primero fue la industrialización y el desarrollo económico que el país ya había empezado en el siglo anterior y que propició la migración de varias localidades rurales a centros urbanos mayores, primero en sus respectivas regiones y finalmente a la capital, Lima. Este movimiento facilitó el contacto entre poblaciones de distintas partes del país, las cuales poseían tradiciones musicales con distintos grados de influencia de vertientes culturales europeas, africanas e indígenas. El segundo proceso fue el desarrollo de redes y medios de comunicación, en particular la importación de discos, fonógrafos y películas provenientes de diversas partes de las Américas y Europa a partir de la primera parte del siglo xx y, posteriormente, el establecimiento de emisoras de radio, televisión y una industria discográfica. Además de facilitar la introducción de elementos musicales extranjeros, estos medios también contribuyeron a la simultánea consolidación de algunos géneros musicales como parte de un repertorio nacional denominado costeño (vals y la marinera), a la vez que se definían una serie de estilos o variantes regionales (limeño, norteño, iqueño, etc.). Ambos procesos también facilitaron la transición de varias expresiones musicales de ámbitos principalmente privados y comunitarios a espacios públicos, profesionales, institucionales y mediatizados.

La música popular criolla

La música criolla llega a ser una colección de varios géneros musicales parcialmente derivados de bailes de procedencia europea pero que también fueron adaptados y transformados por varias generaciones de músicos de diversos sectores sociales

y culturales. Éstos se desarrollaron no sólo en los sectores populares de la ciudad de Lima, sino también en otras localidades urbanas como Ica, Tacna y Arequipa, en el sur, y Trujillo, Chiclayo y Piura, en el norte, desarrollando cada una sus propios estilos de interpretación e integrando otros géneros locales a su repertorio. Inicialmente, el principal contexto social de esta música fueron las reuniones familiares y fiestas de barrio, muchas de las cuales duraban varios días y en las que se tocaban y bailaban tanto vales, polcas y marineras como distintos géneros regionales costeños (tristes, tonderos) y otros que estaban de moda en ese momento. Dentro de estas tradiciones, las limeñas llegaron a tener más difusión en el ámbito nacional debido al establecimiento inicial de la industria discográfica y la radio en la capital y al hecho de que estas expresiones populares fueron aceptadas por las elites limeñas, siendo promovidas como un tipo de música nacional. Desafortunadamente, poca información existe en torno a estos estilos musicales fuera de Lima, sobre todo durante la primera parte del siglo xx, por lo que las próximas líneas se dedicarán principalmente a la música criolla como se desarrolló en Lima.



Bailando un vals.
Pueblo Libre, Lima, 2008.
Fotografía: Javier León.

En la capital, el ámbito principal de esta música fueron los barrios populares donde se encontraban obreros, artesanos y mercaderes de ascendencia europea (no sólo española sino también italiana, griega y austríaca), africana, indígena o mestiza, china y japonesa. El género musical más asociado con la música criolla limeña es el vals, que se empezó a desarrollar a finales del siglo xix y principios del xx.

Generalmente, el origen del vals se considera una adaptación local del vals vienés, introducido y en boga en Lima a finales del siglo xix. Sin embargo, fuentes escritas y orales sugieren antecedentes más complejos. Aunque la popularidad del vals vienés llegó a tener una marcada influencia, ésta sería más bien una influencia relativamente tardía que se asentó sobre una colección ya existente de múltiples bailes de compás ternario, como la jota y la mazurka, que formaban parte del repertorio de música de salón y zarzuela. Posteriormente, en los años 1910 y 1920, la importación de grabaciones fonográficas y luego la introducción del cine sonoro contribuyeron a que otros bailes de compás ternario se incorporasen al vals, incluidos un estilo de vals estadounidense conocido como el Boston y la *javá*, un estilo de vals francés derivado de la mazurka que estuvo vinculado a la música de *bol-musette*. Durante este periodo,

la polca, que en una etapa anterior había incorporado elementos de la polca europea y el pasodoble español, también incorpora elementos de bailes binarios como el *fox-trot* y el *one-step*. En esta etapa, el tango argentino, la canción ranchera y el corrido mexicano también tuvieron una influencia importante en el vals y la polca.

A partir de los años cuarenta, la polca empieza a caer en desuso, fuera de alguna que otra canción de novedad, mientras que el vals empieza a ser más aceptado entre los sectores de clase media y media alta como un símbolo del «ser limeño» y, por extensión, costeño y peruano. Esto produce muchos cambios en la práctica popular musical, sobre todo en relación a la expansión del vals en los medios de comunicación, la profesionalización del músico popular y la institucionalización y transformación de la jarana de barrio en actividades vinculadas a centros musicales y, luego, peñas y establecimientos comerciales.

La guitarra, que en décadas anteriores había sido un instrumento de acompañamiento en segundo plano para instrumentos melódicos como la bandurria, el laúd y la mandolina, los termina desplazando y asume un rol



Cantando una serenata.
Barranco, Lima, 2008.
Fotografía: Javier León.

melódico principal en diálogo con la voz. Aunque ocasionalmente surgen varios formatos alternativos (orquesta de cuerda o metales, inclusión de acordeones o instrumentos de viento), el elenco principal se asienta en dos guitarras (a veces complementadas por un bajo) y la adición del cajón, un instrumento de percusión asociado principalmente con la marinera y varios géneros afroperuanos. También surgen distintos estilos de vals que suplementaron la temática dramática y melancólica en torno a las relaciones amorosas que caracterizaron el vals de las generaciones anteriores (por ejemplo, las composiciones de Alejandro Sáenz, Pablo Casas y Felipe Pinglo). Entre éstos se incluyen una vena nostálgica por una Lima idealizada y colonial (sobre todo en la obra de Isabel «Chabuca» Granda), la celebración de la jarana popular llena de ironía y espíritu arrabalero (como los valeses de Mario Cavagnaro), de un carácter más nacionalista y solidario (de las que las composiciones de Augusto Polo Campos en la década de 1970 y principios de los 80 son las más conocidas) y varios intentos de revitalizar el vals por medio de la introducción de elementos tomados de la *bossa nova*, el jazz contemporáneo, la música de la nueva ola, distintas vertientes tropicales y la música afroperuana.

Éste también fue un periodo en el que se incrementó la migración provinciana a la capital, lo cual ayudó a que se incorporaran valeses y otros géneros criollos provincianos al repertorio criollo limeño. En particular destacan compositores norteños como Luis Abelardo Núñez y Luis Abanto Morales, que introdujeron no sólo valeses sino también marineras norteñas y tonderos, cuyos giros melódicos y armónicos se encontraban más cercanos a los de las tradiciones de la región andina. También cabe mencionar a músicos como Isidoro «El Cholo» Berrocal y Jorge «El Carreta» Pérez, que provienen de la sierra sur y central del país (Arequipa y Huaraz), y varios valeses dedicados a (o procedentes de) otras partes del país.

Los procesos migratorios, que continuaron incrementándose durante la última parte del siglo xx, sobre todo en cuanto a migrantes de las regiones altoandinas, acabaron por transformar el marco demográfico y musical de la ciudad de Lima. El resultado es el eventual desplazamiento de las prácticas musicales criollas, que todavía se encontraban vigentes, pero ya no como dominantes en los medios de comunicación. Sin embargo, este desplazamiento también ha llegado a producir una revitalización de la práctica musical en el ámbito comunitario, aunque en una escala relativamente pequeña. En los últimos años, las jaranas familiares, sobre todo para cumpleaños de músicos, han empezado a tomar fuerza y, con ellas, un interés por redescubrir el repertorio criollo de las primeras décadas del siglo xx.

El renacimiento de las tradiciones afroperuanas

La producción musical afroperuana a principios del siglo xx encuentra sus orígenes en la supervivencia de tradiciones urbanas limeñas y rurales costeñas del siglo anterior. Éstas fueron expresiones de un carácter híbrido que combinaban elementos musicales africanos con elementos europeos y, en ciertos casos, andinos. Danzas como el son de los diablos, practicado durante la época de Carnaval en Lima, y géneros como el panalivio, un tipo de lamento proveniente de las zonas rurales de Lima e Ica, así como varias danzas y canciones cuyos orígenes posiblemente se encontraban en las poblaciones esclavas de finales del siglo xviii y principios del xix, fueron casi exclusivamente asociados con grupos afroperuanos. Otras expresiones, como el zapateo o varios géneros de canto y poesía competitiva (la décima, la cumana y el amor fino), que se derivan de prácticas españolas coloniales y que encuentran paralelos en prácticas como las payadas en otras partes de Latinoamérica, fueron inicialmente practicadas no sólo por la población afroperuana sino también por mestizos y criollos. Sin embargo, a lo largo del siglo xix estas prácticas empezaron a caer en desuso en los dos últimos grupos, por lo que se las empieza a ver más estrechamente ligadas a cultores afroperuanos. Danzas derivadas de la cueca o posiblemente zamacueca del siglo xix, como los distintos estilos regionales de marinera y el tondero, también se desarrollaron en comunidades mixtas, aunque contaron con un fuerte aporte de músicos afroperuanos. La marinera limeña en particular, sobre todo cuando se canta en estilo de contrapunto o canto de jarana, se asocia en gran parte a la comunidad afroperuana.

Músicos, compositores y profesores de baile afroperuanos también formaron una parte vital del ambiente criollo de principios del siglo xx e hicieron importantes

contribuciones al desarrollo del vals, la polca y la marinera. No obstante esta participación, hay evidencias que indican que, a principios de siglo, reuniones de afroperuanos omitían con frecuencia vals y polcas a favor de marineras limeñas, zamacuecas y algunos de los otros cantos y danzas ya mencionados.

A pesar de toda esta actividad, muchas de las prácticas musicales asociadas predominantemente a la población afroperuana empiezan a caer en desuso a principios del siglo xx debido a diversos prejuicios sociales y raciales por parte de las clases altas, las cuales veían estos bailes como vulgares e indecentes. Frente a una enorme presión social para que los afroperuanos se integrasen en la cultura dominante criolla, muchas de estas tradiciones dejaron de ser practicadas en público y sólo sobrevivieron en la memoria de relativamente pocas familias de músicos. La aparente desaparición de lo que muchos criollos denominaban «viejos cantos negros» impulsó, durante la primera parte del siglo xx, algunos intentos de documentar esta música de una forma más estilizada dentro del contexto de revistas musicales.



Bailando un festejo.
Pueblo Libre, Lima, 2008.
Fotografía: Javier León.

En la década de 1950, el folclorista criollo José Durand inicia una colaboración con el célebre cultor afroperuano Porfirio Vásquez y con otros miembros de familias de músicos notables para llevar al espacio teatral una reconstrucción más profunda de aquellas tradiciones afroperuanas. El proyecto de Durand duró pocos años, pero varios de los artistas afroperuanos que participaron en su elenco formaron luego compañías propias que durante los años 60 llegaron a transformarse en un movimiento dedicado a la reconstrucción y promoción de géneros musicales y danzas afroperuanos. Entre las agrupaciones más destacadas se encuentran Cumanana, fundada por Nicomedes Santa Cruz, Teatro y Danzas Negras del Perú, que fue fundada por Victoria Santa Cruz, hermana de Nicomedes y también colaboradora en Cumanana, los diversos grupos integrados por miembros de las familias Vásquez y Soto y, al final de la década, la compañía Perú Negro.

Este renacimiento afroperuano se llevó a cabo, en gran parte, dentro del ámbito teatral y profesional, y fue impulsado por varias propuestas intelectuales que buscaban reivindicar las prácticas afroperuanas. Nicomedes Santa Cruz,



en particular, se dedicó a investigar y publicar sobre los orígenes de estas tradiciones, en muchos casos acudiendo a una interpretación menos europeísta de los antecedentes de géneros como la marinera con el fin de legitimar su herencia africana. Por su parte, Victoria Santa Cruz recreó y, en proceso, reafricanizó las coreografías de la zamacueca, una danza que en su expresión popular a principios del siglo xx parece haber tenido diferencias muy leves con la marinera, y el landó, un baile que desapareció en el siglo xx pero que Nicomedes Santa Cruz, por medio de sus publicaciones, llegó a plantear como el eslabón perdido entre la zamacueca y una danza proveniente de Angola llamada *lundú*. Danzas como el alcatraz y el ingá fueron reconstruidas basándose en fragmentos de letras y melodías supervivientes y en testimonios de ancianos que recuerdan haber visto estas tradiciones en su niñez, o también en descripciones que ellos escucharon de sus padres y abuelos. Otros géneros como el festejo fueron resultado de una consolidación de varias canciones antiguas de carácter festivo de fines del siglo xix y principios del xx bajo un solo esquema de acompañamiento, suplementadas luego por nuevas composiciones originales con una temática similar.

También hubo un proceso de africanización en cuanto a los arreglos, que, a partir de la compañía Perú Negro, empezaron a hacer más énfasis en el acompañamiento de percusión tanto de instrumentos locales, como el cajón, la cajita y la quijada de burro, como de instrumentos apropiados de la música afrocubana, como las tumbadoras, el bongó y el cencerro.

De los años 70 en adelante, la música afroperuana es recibida con mucho entusiasmo por un público mayoritariamente criollo, llegando posiblemente a sobrepasar en popularidad al vals en más de una ocasión. Este suceso se debe a la difusión de la música afroperuana a través de los medios de comunicación y a la institucionalización, en gran parte resultado de la labor de Victoria Santa Cruz y Perú Negro, de las danzas reconstruidas en las décadas anteriores como parte del panteón de tradiciones nacionales enseñadas en academias de baile y escuelas de folclore. En las últimas décadas del siglo xx, esta popularidad empieza a disminuir debido a una fuerte crisis económica y política dentro del país, a un público que comienza a favorecer géneros musicales extranjeros introducidos por medios de comunicación más globalizados, y al desplazamiento de esta música, al igual que el vals criollo, por parte de los géneros populares vinculados a los nuevos limeños de procedencia andina, sobre todo la música chicha y, más recientemente, las distintas variantes de cumbia peruana.

En los últimos años, se ha renovado el interés por los géneros afroperuanos, en gran parte impulsado por el «descubrimiento» a mediados de los años 90 de la cantante Susana Baca por parte del circuito internacional de la *world music* y por la colaboración de músicos afroperuanos con artistas de otras vertientes musicales, con el fin de desarrollar nuevos estilos de jazz, música electrónica, rock y salsa pero con carácter peruano.

La institucionalización de la marinera

El siglo xx marcó una intensa búsqueda de danzas que pudieran llegar a tener un carácter nacional. Un primer intento se centró en la región costeña y, en particular,

en la marinera, un baile de pareja suelta, cuyo atractivo principal parece haber sido el hecho de que su práctica contemporánea poseyera elementos europeos, africanos y andinos, así como variantes regionales. Los orígenes de la marinera se remontan al siglo xix, cuando el nombre es adoptado durante el periodo de la Guerra del Pacífico (1879-1883) como una manera de rebautizar una variante regional conocida como la «chilena». Aunque ligada de una u otra manera a la zamacueca, distintas teorías debaten el parentesco de ésta; así, nos encontramos con partidarios de una vertiente principalmente criolla o hispana, otros que proponen un origen esencialmente afroperuano o africano, y algunos que más recientemente han tratado de establecer vínculos, si bien con poco sustento académico riguroso, con prácticas precolombinas.

A partir de los años 30 del pasado siglo, la práctica de la marinera se empezó a promover dentro de las clases media y media alta gracias a puestas en escena teatral y a su vinculación a instituciones de enseñanza superior, como academias y escuelas de folclore. Aunque estas nuevas modalidades surgieron en paralelo a



Marinera limeña en contexto comunitario. Pueblo Libre, Lima, 2008. Fotografía: Javier León.

la continua práctica de la marinera en el ámbito comunitario, eventualmente el establecimiento de concursos regionales y nacionales, el primero de los cuales se estableció en 1960, llevó a que la mayor parte de la práctica danzaria de la marinera se desarrollara en contextos profesionales y semiprofesionales. Conforme se fueron formalizando métodos de enseñanza y estableciendo un circuito de concursos y festivales, elementos de cada variante se codificaron y estilizaron en arquetipos de diversos estilos regionales. El estilo limeño, debido a su vínculo con jaranas en residencias populares con espacio limitado, fue concebido en base a movimientos elegantes pero a la vez estrechos y con indumentaria formal urbana. Por otro lado, el estilo norteño estaba basado en el coqueteo entre el hacendado y la muchacha provinciana, y se caracterizó por sus amplios movimientos (como símbolo de los espacios campestres y la exuberancia del pueblo norteño) y por un vestuario en el que el hombre usaba botas, poncho y sombrero de ala ancha asociados con el chalán o jinete de caballo de paso, mientras su pareja se presentaba descalza luciendo una versión estilizada del atuendo femenino característico de finales del siglo xix.

Algo similar pasa con el tondero, una danza norteña considerada como un pariente o tal vez precursor rural de la marinera norteña, en la cual los movimientos son representados como más bruscos y el atuendo evoca a una pareja de campesinos descalzos. También cabe mencionar el desarrollo de un estilo andino que adopta elementos de coreografías y danzas de aquella zona, y, más recientemente, la creación de una subvariante de la marinera norteña en la cual el chalán va montado a caballo, mientras su pareja continúa bailando de pie. A pesar de que la mayoría de estas prácticas requieren diversos tipos de enseñanza formal, la marinera sigue siendo una de las danzas de más difusión en el Perú junto con danzas de procedencia andina, que durante la segunda parte del siglo XIX fueron también codificadas por procesos similares.

Bibliografía de referencia

- BÁRCENAS FREYRE, José (1990), *Su majestad la marinera: Pocos ya quedan que te canten, que te bailen y que quieran*, Lima, Lirio Azul / Consejo de Ciencia y Tecnología.
- FELDMAN, Heidi Carolyn (2005), «The Black Pacific: Cuban and Brazilian Echoes in the Afro-Peruvian Revival», *Ethnomusicology* 49, 2: 206-231.
- (2009), *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*, Lima, Instituto de Etnomusicología / Instituto de Estudios Peruanos.
- LEÓN, Javier Francisco (2003a), «Roots, Tradition, and the Mass Media: The Debate Regarding the Future of Criollo Popular Music in Lima», *Selected Reports in Ethnomusicology* XI.
- (2003b), «The Aestheticization of Tradition: Professional Afroperuvian Musicians, Cultural Reclamation, and Artistic Interpretation», Ph. D. Dissertation, University of Texas at Austin.
- (2006), «Mass Culture, Commodification, and the Consolidation of the Afro-Peruvian Festejo» *Black Music Research Journal* 26, 2: 213-247.
- (2009), «National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian Cajón», en Andrew N. Weintraub y Bell Yung (eds.), *Music and Cultural Rights*, Chicago y Urbana, Illinois University Press: 110-139.
- LLORÉNS AMICO, José Antonio (1983), *Música popular en Lima: Criollos y andinos*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- y CHOCANO PAREDES, Rodrigo (2009), *Celajes, florestas y secretos: Una historia del vals popular limeño*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- MARTÍNEZ PARRA, Reynaldo (1992), *La marinera peruana: Baile del folklore nacional peruano*, Hartford, CT, manuscrito autopublicado.
- PARRA, Miryan (2009), *Poder y estudio de las danzas en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- SANTA CRUZ CASTILLO, Rafael (2006), *El cajón afroperuano*, 2.ª ed., Lima, RSantacruz Ediciones.
- SANTA CRUZ GAMARRA, César (1977), *El waltz y el valse criollo: nuevas consideraciones acerca del valse criollo*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- SANTA CRUZ GAMARRA, Nicomedes (1982), *La décima en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- TOMPKINS, William David (1981), *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru*, vols. I y II, Los Ángeles, University of California Press.

Música popular urbana en la América Latina del siglo xx

Juan Pablo González

La variedad y la riqueza que la música popular urbana desplegó a lo largo del siglo xx en América Latina, constituyen uno de los mayores aportes realizados por la región en su conjunto a la cultura occidental moderna. Estas breves páginas sólo ofrecen un atisbo de esa riqueza, aunque también esperan motivar al lector a conocer, escuchar y bailar una música que es de todos.

Luego de abordar brevemente el legado del salón decimonónico y su relación con el folclore, el texto se ocupa de los antecedentes de la instalación de la industria musical y el campo de la música popular urbana en América Latina. Como los géneros de esta música son muchos y muy diversos, el texto se centra en la aparición y consolidación de aquellos que han alcanzado repercusión continental durante el siglo xx, en especial la ranchera, el tango, el bolero, el vals, la música tropical, la balada y la nueva canción. También aborda la masificación del folclore, la nacionalización del rock y el rescate posmoderno de músicas del pasado. En su intento de trazar un límite entre los siglos xx y xxi, este texto no considera las nuevas expresiones de la cumbia urbana ni la aparición del reggaetón, como tampoco la crisis de la industria discográfica y la fragmentación del consumo musical, fenómenos que marcarían el comienzo del nuevo siglo en América Latina.

De lo privado a lo masivo

Convertido en lugar de reunión, pista de baile o sala de conciertos, y proyectado hacia el espacio público del cabaret, el salón impregnó los comienzos del siglo xx latinoamericano con su sistema musical y social decimonónico. Como señala Carlos Vega, la música del salón influyó tanto en la aparición del folclore como de la música popular urbana. Esto habría sucedido por *simple descenso*, mantiene



Vega, llegando a afirmar en 1944 que «gran parte del folklore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy». De hecho, Vega considera el tango, el *fox-trot*, la rumba y la ranchera argentina como una cuarta promoción de bailes de salón¹. La promoción anterior, donde destacan la polka, la mazurka y la habanera, continuará vigente en el siglo xx junto con el vals, siendo cooptada por la industria discográfica y absorbida por diversos géneros populares latinoamericanos y por el folclore. En el caso de Rio de Janeiro, por ejemplo, estos géneros nutrirán el desarrollo de una música de serenatas y de bares interpretada por grupos de *chorões* con flauta, clarinete, guitarra, *cavaquinho* y pandero.

Con la consolidación de las industrias del disco, la radio y el cine a comienzos de los años 20 del pasado siglo, sintetizados en el llamado *star system*, la industria musical completará su perfil moderno. Estos medios se beneficiarán mutuamente, intercambiando tecnologías y legitimaciones sociales, y potenciando la difusión multimedial de bienes culturales locales e internacionales. La asociación entre ellos definirá la naturaleza mediática, modernizante y multinacional de la cultura popular de masas.

El disco producirá cierta unificación de lenguajes musicales al fijar prácticas performativas locales –naturalmente cambiantes– y sacarlas de su lugar de origen, difundiéndolas de forma masiva. Esto lo hará con rapidez y alcance mundial, utilizando y potenciando el antiguo mercado de las partituras populares de una hoja, directo antecesor del mercado discográfico. Ahora la música llegará a un público masivo que, para escuchar música en casa, no necesitará más habilidades que girar una manivela o apretar un botón.

A finales del siglo xix, se inicia la producción fonográfica en América Latina con los cilindros de Edison. En Rio de Janeiro se grababan *chorões* desde 1897, en Buenos Aires se grababa música criolla en 1902, mientras que en 1905 se grababan corridos en México, danzones en La Habana y tonadas y repertorio de salón en Santiago de Chile. En la década de 1910 se suma el resto de América Latina a partir de la importación del disco plano patentado por Berliner y la utilización de cilindros hasta los años 30².

Con una industria discográfica y de equipos plenamente establecida en el mundo, los países latinoamericanos recibirán pronto el efecto de los nuevos adelantos tecnológicos y sistemas de gestión desarrollados por los sellos discográficos estadounidenses y europeos. A mediados de siglo, la industria del disco en América Latina será receptora de nuevas tecnologías de reproducción y de grabación sonora, como la cinta magnetofónica, así como de nuevos soportes sonoros, como el disco de larga duración y el *single*. Esto y el consumo juvenil de discos y aparatos portátiles, el desarrollo de sellos locales y la autonomía que adquiere la comercialización del disco, constituyen hitos del desarrollo de la industria discográfica en la región hasta la llegada de la casete a comienzos de los años setenta. Los siguientes cambios en el formato vendrán de la mano del disco compacto a comienzos de los 80, su plena incorporación a la música popular latinoamericana en los 90 y su declive a finales de la primera década del nuevo siglo.

Una clara manifestación de la gravitante influencia de la radio y del disco en el desarrollo de la música popular en América Latina fue la introducción de la canción ranchera en México y su rápida difusión por el continente a comienzos de los años 30. Este género surgió de la necesidad de adecuar la canción romántica al gusto de los sectores rurales mexicanos expuestos a la cultura de masas,

intensificando su carácter machista y dejando de lado los refinamientos propios del mundo urbano moderno expresados por el bolero. El género ranchero, desarrollado a partir de la polka, logró tipificar *lo mexicano* tanto dentro como fuera de México. Las canciones de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar consolidaron un estilo que ha emocionado a amplios sectores de latinoamericanos y en el que ha reinado la voz de charros cantores como Jorge Negrete con «Ay Jalisco no te rajes», Pedro Infante con «Amorcito corazón» y Miguel Aceves Mejía con «El jinete», llevada hasta los más remotos rincones del continente por el pujante cine mexicano³.

El reinado del tango y del bolero

Si la década de 1940 fue la época de oro del tango, la de 1950 será la del bolero. En ambos casos, este reinado se expresa tanto en el éxito de numerosos autores, compositores, orquestas, conjuntos y cantantes de cada género, como en el fervor que producen entre el público. La historia de estos dos géneros se inicia en las últimas décadas del siglo XIX, pero será durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra –que sitúan a América Latina en el centro del mercado de la música popular–, y con el fuerte desarrollo de México y Argentina y de sus industrias musicales, cuando el tango y el bolero reinen en la región.

Después de asistir a bailes de negros del Río de la Plata a comienzos del siglo XX, el *compadrito* –joven blanco advenedizo y ostentador– servirá de puente con los inmigrantes europeos para que empiecen a adaptar los llamados tangos de negros a sus propias danzas binarias, imperando el patrón rítmico de la habanera desde la década de 1880. La expansión internacional del nuevo baile se iniciará dos décadas más tarde con tangos como «El choclo» del argentino Ángel Villoldo y «La morocha» del uruguayo Enrique Saborido⁴.

Desde 1920, las guitarras –que imperaban en el tango instrumental de la Guardia Vieja– se usarán para acompañar el tango-canción, como el de Carlos Gardel con «Esta noche me emborracho», Charlo y Agustín Magaldi. En cambio, la orquesta típica –con dos o más bandoneones, dos violines, contrabajo, piano y estribillista– será la encargada de hacer bailar a un público social y geográficamente cada vez más amplio⁵. Destacados músicos surgían ahora de un medio tanguero maduro y con una larga historia de logros, entre los que destacan Aníbal Troilo con «Sur», Horacio Salgan y su Quinteto Real, Alfredo de Angelis y su Glostora Tango Club de Radio El Mundo de Buenos Aires, y Mariano Mores con «Cafetín de Buenos Aires». Astor Piazzolla, con su Octeto de Buenos Aires, iniciará la *escapada* del tango, llevándolo a la esfera del concierto, mientras jóvenes porteños lo cambiaban por el bolero en los años cincuenta, por el folclore en los sesenta y por el rock en los setenta⁶.

Transformado en el género latinoamericano por excelencia, el bolero encontrará su público y exponentes en muchos países latinoamericanos y en sus distintos sectores sociales. Dos vertientes confluyen en su gestación: la del salón y la de la calle. La canción cubana de salón se cobijaba dentro del sentimiento libertario bajo la dominación española, camuflando en muchos casos el amor a la patria con la metáfora de la mujer. La matriz salonera del bolero está dominada por voces educadas y por el piano, rasgos que reaparecerán cuando el bolero se popularice desde México en las voces de cantantes líricos y el piano de Agustín Lara.

En las calles de Santiago de Cuba, el bolero incrementará su sincopación rítmica, recibiendo la influencia del son, debido, en especial, a la labor de músicos como Miguel Matamoros y su trío, con «Lágrimas negras». Esto acentuó el carácter danzable del bolero, coronado por su incorporación a la charanga danzonera en la década de 1930⁷. La práctica sostenida del bolero en el resto de América Latina se produjo una vez que llegó a Ciudad de México en la década de 1920 en la voz de cantantes yucatecos con guitarras, que participaban en los inicios de la pujante industria musical mexicana. La carrera de los principales compositores, intérpretes y estrellas cinematográficas mexicanos de las décadas de 1930 y 1940 está unida al bolero, destacando Agustín Lara con «Solamente una vez» y María Grever con «Cuando vuelva a tu lado», junto a Pedro Vargas, entre otros.

La expansión, en la década de 1930, del uso del micrófono en estudios de radio y de grabación y en lugares masivos de baile producirá los primeros boleristas con micrófono: la vertiente *crooner* del cantante de bolero. Destacarán los chilenos Lucho Gatica, que salta a la fama con «Contigo en la distancia», y Antonio Prieto, que populariza «El reloj» con los hermanos Rigual. Junto a ellos, sobresalen el argentino Leo Marini, el boliviano Raúl Shaw Moreno y, a finales de los años 60, el mexicano Armando Manzanero con «Esta tarde vi llover».

El trío de bolero con guitarras fue desarrollado por los mexicanos *Chucho* Navarro y Alfredo Gil y el puertorriqueño Hernando Avilés, que formaron Los Panchos en Nueva York en 1944. Sus arreglos a tres voces iguales, el uso del requinto o guitarra alta y la incorporación de diseños melódicos característicos en la introducción y en los interludios, marcarán el sonido del bolero para amplios sectores latinoamericanos. Los Panchos popularizaron varios boleros propios, como «Una copa más» y «Rayito de luna»⁸.

Como el canto con guitarra se practicaba en el folclore urbano o rural de todos los países latinoamericanos, el trío de bolero se difundirá con rapidez por la región, donde se encontrará con otro repertorio, como la tonada chilena, el vals limeño o la guaranía paraguaya. En Perú se desarrollaba la modalidad más recurrente de vals en la región: el vals cantado. Este vals rendirá sus máximos frutos en Lima, donde intensificará sus atributos danzables con trazos de pentafonía andina y de síncopas afroperuanas. Éste ha sido un vals de gran arraigo en los puertos del Pacífico sur, expandiendo su influencia hasta Guayaquil en el norte, donde se encuentra con el pasillo ecuatoriano y el estilo cantinero, y hasta Valparaíso en el sur, donde se incorporará a la llamada «música cebolla». Cabe mencionar al ecuatoriano Julio Jaramillo y al peruano avecindado en Chile Lucho Barrios.

La primera etapa del vals limeño, que se prolonga hasta 1930, tuvo a Felipe Pinglo como su representante más notorio con «El plebeyo». Se trata de un vals de la calle, o más bien del callejón, donde se celebraban los santos y se jaraneaba de viernes a domingo. A partir de los años 50, con la labor de rescate de las tradiciones afroperuanas realizada por la familia Santa Cruz y con el desarrollo de guitarristas como Óscar Avilés y de compositores como Mario Cavagnaro con «El rosario de mi madre» y Chabuca Granda con «Fina estampa», el vals criollo peruano alcanzará toda su diversidad y pleno reconocimiento internacional⁹.

El fuerte desarrollo del bolero de solista y de trío en los años cincuenta sirvió de base para que tomara impulso el otro género romántico y bailable de impacto en la región: la balada. De la mano de la cultura juvenil de masas, la televisión y los

festivales de la canción, la balada romántica será el motor de la industria musical en América Latina desde mediados de los años 60, confundándose con el pop y alcanzando a otros géneros, como la cumbia, el vallenato, la bachata y la salsa.

Tras la aparición en los años 30 del bolerista ligado a la radio, en los sesenta aparecerá el baladista ligado a la televisión. Observar su imagen de cerca y en repetidas ocasiones incrementaba la sensación de cercanía de los astros con su público, al tiempo que aumentaba su carácter masivo. El baladista de los años sesenta será moldeado por nuevos escenarios, que producirán un fenómeno de masas caracterizado por la inmediatez, la enorme exposición mediática y una completa profesionalización del campo de la producción musical.

Argentina ha sido una importante fuente de baladistas para la escena musical sudamericana, destacando figuras como Sandro con «Quiero llenarme de ti», Leonardo Favio con «Fuiste mía un verano» y Palito Ortega con «Bienvenido amor». En Chile se desarrollará una vertiente *electrónica* de la balada a cargo de grupos instrumentales con solistas vocales, como Los Ángeles Negros con «Cómo quisiera decirte», Los Galos con «Cómo deseo ser tu amor» y Los Golpes con «Olvidarte nunca», todos de impacto en América Latina¹⁰.

Junto al éxito en la región de baladistas italianos, franceses y españoles desde los años 60, varios países latinoamericanos aportarán figuras centrales a la balada romántica en español, incluido Brasil, con Roberto Carlos. La balada mostrará una tendencia a evitar referencias locales, internacionalizando un sonido moderno y un contenido romántico destinado a todos los géneros, edades y posiciones sociales. México, principal centro de la industria musical latinoamericana, aportará figuras de gran relieve en la balada, como José José, Luis Miguel, Marco Antonio Solís y Juan Gabriel, entre otros. Guatemala exportará a Ricardo Arjona; Puerto Rico, a Ricky Martin y Chayanne; Colombia, a Shakira y Juanes, y Venezuela, a José Luis Rodríguez «El Puma» y Ricardo Montaner. Muchos de ellos ingresarán en el mercado hispano de Estados Unidos a partir de los años 90, cuando Miami desplace a Ciudad de México como el centro de operaciones del ahora pop latino¹¹.

Baile tropical

Cada sociedad blanca dominante en América Latina desarrolló su propio proceso de aceptación y adaptación de expresiones culturales de raíz negra locales o vecinas. Sin embargo, fue Cuba la nación que logró desde fecha temprana y con más éxito la incorporación de bailes de raíces afro a la industria musical internacional, con la ayuda de Estados Unidos y México hasta 1960.

La presencia de músicos cubanos en las producciones cinematográficas mexicanas de comienzos de los años 40 permitió que sus arreglos y modos de interpretación fueran escuchados y vistos en todo el continente. A este respecto cabe mencionar a las orquestas de Benny Moré y de Dámaso Pérez Prado, la Orquesta Aragón y la Sonora Matancera, junto a Rita Montaner y Bienvenido Granda. Las giras de los músicos cubanos por el continente también contribuyeron a introducir instrumentos, rítmicas, géneros y repertorio afrocubano en América Latina, empezando por la rumba y la conga. Algunos de los rasgos característicos de la rumba callejera habían sido adoptados por el teatro vernáculo cubano y por

orquestas de baile de la década de 1920, permitiendo su llegada al cabaret y al espectáculo de exportación¹². «El manisero» de Moisés Simons, «Mama Inés» y «Siboney» de Ernesto Lecuona, serán las rumbas que se internacionalicen en manos de Don Aspiazu en Estados Unidos y de los Lecuona Cuban en Europa y América del Sur desde comienzos de la década de 1930.

A partir de los años 50 y tras el éxito de la conga durante la Segunda Guerra Mundial, se constituye el campo de la música tropical en América Latina, que corresponde a una suma de repertorioailable cubano –guaracha, mambo y chachachá–, brasileño –samba y baión– y colombiano –cumbia y porro–, interpretado por orquestas de músicos blancos con percusión afrolatina. Así, sobresalen el mambo, con Pérez Prado y su «Cerezo rosa», y el chachachá, con la Orquesta Aragón y «El bodeguero». Durante la década de los 60, el son cubano se masificará internacionalmente con la salsa practicada por cubanos y puertorriqueños en Nueva York, mientras la cumbia colombiana inicia su reinado continental¹³.

Los años 50 habían sido la década de oro para la música costeña colombiana de orquestas de baile. A las giras a México y Cuba de la orquesta de Lucho Bermúdez con «Colombia tierra querida», se sumaba la aparición de nuevos astros, como Pacho Galán, y el merecumbé con «Ay, cosita linda». A esto hay que agregar la llegada de orquestas venezolanas a Colombia –como la Billo’s Caracas Boys–, que absorbían música costeña como una forma de ampliar su repertorio. Esta música, en términos generales, se denominará cumbia¹⁴.

A comienzos de la década de 1960, las orquestas de música costeña empezaban a electrificarse y hacerse más pequeñas, como había ocurrido con el modelo del rock and roll, lo que permitía aumentar su explotación comercial y ser producida por sellos locales, además de atraer al nuevo público juvenil. Estas orquestas impondrán en Colombia un ritmo descrito onomatopéyicamente como *chucu chucu*, que fuera del país fue denominado cumbia. En Argentina se formaron Los Wawancó, que popularizaron «La pollera colorá»; en México destacaba Mike Laure con «Tiburón a la vista», y en Chile La Sonora Palacios, que popularizó «El galeón español». En Perú, la cumbia se encontrará con el huayno, iniciando la música chicha, en la que hay que mencionar a Los Shapis con «Chofercito», creando un sonido andino para la cumbia que influirá en toda la región¹⁵.

Folclore de masas

A diferencia del tango o el bolero, el cancionero folclórico latinoamericano había circulado menos por la región. Sin embargo, la situación cambiará a partir de los años 50 con el crecimiento de las grandes ciudades latinoamericanas fruto del flujo migratorio de zonas rurales. De este modo, junto con la llegada a la ciudad de sujetos portadores de tradiciones folclóricas, surgía el mercado del público *del interior*, que las industrias discográfica y radiofónica no tardarán en explotar.

La circulación de géneros folclóricos latinoamericanos se vio facilitada por la mediación de la industria, primero en el ámbito nacional y luego en el internacional. Esto implicaba la adaptación de prácticas tradicionales a los formatos de la canción popular moderna, aunque el folclore impuso sus propias reglas, convirtiendo, por ejemplo, la figura del cantautor en el centro de

atención. El folclorista y cantautor argentino Atahualpa Yupanqui, con «Los ejes de mi carreta», fue el primero que impactó en el medio nacional e internacional con sus conciertos de 1950 en París y sus grabaciones para el sello Le Chant du Monde. Cuatro años más tarde hará lo mismo la folclorista y cantautora chilena Violeta Parra, popularizando su «Casamiento de negros».

Los impulsos de integración americanista que desde la política, la economía y la cultura estuvieron presentes en América Latina a lo largo del siglo, se manifestaron con fuerza en los años 60, haciendo más intensa la circulación y adopción del folclore de la región. Circulaba repertorio de músicos chilenos, argentinos, uruguayos, venezolanos y cubanos, los que, a su vez, participaban de la renovación de sus propios cancioneros locales. También se hará presente el nuevo impacto de la canción brasileña después de la *bossa nova*: la MPB –Música Popular Brasileña–, con Chico Buarque, María Bethania, Caetano Veloso y Milton Nascimento, entre otros. El *boom* del folclore en Argentina parecía llegar a su cima en 1962 con la realización en Buenos Aires de un festival internacional del disco que premiaba registros de los Huanca Hua, Ramona Galarza y Eduardo Falú. Asimismo, se emitían una decena de programas de televisión y una veintena de programas de radio dedicados al folclore, mientras que la revista *Folklore* publicaba interminables listas de peñas repartidas por el Gran Buenos Aires. En enero de 1961, se había realizado la primera versión del Festival de Cosquín, que será el mayor escaparate para el folclore en Argentina⁶. Los Chalchaleros y Los Fronterizos continuarán contribuyendo a la popularización nacional e internacional de repertorio del noroeste argentino con sus arreglos vocales acompañados por guitarras y bombo, como en la zamba «Sapo cancionero».

También alcanzará relevancia nacional e internacional a comienzos de los años sesenta la música argentina del litoral, de fuerte influencia paraguaya. Destacan la guaranía, introducida por José Asunción Flores al tocar más lentamente la polka paraguaya, y las litoraleñas de Cholo Aguirre, también basadas en la polka pero cercanas a la balada romántica, con ejemplos como «Río rebelde». Igualmente alcanzan repercusión internacional «Recuerdos de Ypacarai», de Demetrio Ortiz, y «Galopera», de Mauricio Cardozo Ocampo⁷.

La labor del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, quien desde los años 50 influyó en músicos uruguayos interesados en su herencia cultural, contribuyó a impulsar un movimiento independiente del fuerte influjo del folclorismo del noroeste argentino, difundido desde la poderosa industria musical bonaerense⁸. Así es como, a comienzos de los años sesenta, se forjó un movimiento de música popular uruguaya en el que destacaron Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti. Este último fue quien logró mayor impacto internacional, transformándose en una especie de hermano mayor para el movimiento de cantautores latinoamericanos. Tanto su potente voz como su cuidadoso manejo de la guitarra constituyeron todo un modelo para los jóvenes cantautores de mediados de los años 60, con su «Canción para mi América» como emblema de integración americanista⁹.

Un poco más tarde que en América del Sur se produjo la renovación de la trova tradicional cubana, que también potenciará la labor de cantautores chilenos, argentinos y uruguayos. Casa de Las Américas organizó en 1967 el Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, en el que participaron varios cantautores del continente. Al año siguiente, Silvio Rodríguez, Pablo

Milanés y Noel Incola participaron en un memorable concierto en Casa de Las Américas, que es considerado el punto de partida de la Nueva Tropa Cubana y de su profunda renovación literaria y musical.

En el desarrollo de una música popular que integrara América del Sur, la región andina constituyó un importante elemento unificador. La cordillera de los Andes ha sido la columna vertebral de un vasto territorio a través del cual se difundieron influencias quechuas, primero, y cristianas, después. Estas influencias tejieron un entramado cultural que abarca el norte de Chile y de Argentina, la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador, y el sur de Colombia. En esta vasta área podemos encontrar escalas pentáfonas, configuraciones melódicas descendentes, metros binarios, tempos cadenciales acelerados, instrumentos comunes de origen indígena, mestizo y occidental, la práctica del Carnaval y la adoración a la Virgen María y a los santos patronos de los pueblos andinos.

La incorporación de este repertorio a la industria musical y su consiguiente circulación masiva e internacional comienzan en los años 30, pero se consolidan a partir de los 50. En 1955, el cantante boliviano Raúl Shaw Moreno y Los Peregrinos consiguieron uno de los primeros impactos internacionales de música andina con el carnavalito argentino «El humahuaqueño», el huayno «Naranjita» y la polka boliviana «Palmeras», grabados en Santiago por Odeon. La formación en La Paz del grupo Los Jairas en 1966, liderado por el charanguista y *luthier* Ernesto Cavour, consolidará la proyección de la música andina boliviana en el mundo. Asimismo, la incorporación de música andina al *boom* del folclore argentino constituirá otro canal para su difusión internacional²⁰.

Paralelamente y de acuerdo con su fuerte impulso americanista, los músicos de la Nueva Canción Chilena recurrieron desde comienzos de los años 60 a géneros andinos bolivianos, peruanos, ecuatorianos y argentinos para conformar su repertorio. Los hilos comunes de la música andina simbolizaban la unidad social y cultural de América Latina y reivindicaban la expresión del indígena y del mestizo postergados. Con un charango, una quena y un bombo se podía tocar un extenso repertorio que aglutinaba naciones y reivindicaba a sujetos excluidos de la modernidad. Además, la música andina servía como núcleo central desde el cual comenzar a abarcar la música latinoamericana en su conjunto y presentarla en Europa o Estados Unidos ante un público solidario con una región en dificultades.

La propuesta innovadora de la Nueva Canción resultaba demasiado radical para los medios y la industria musical de la época, acostumbrados a mantenerse fieles a repertorios estabilizados en el tiempo o a participar de fenómenos nuevos pero articulados desde el interior de la propia industria. Por eso la Nueva Canción Chilena debió gestionarse a sí misma, abriendo espacios de canto, como las peñas; creando sellos discográficos, como Dicap; promoviendo festivales y obteniendo financiación universitaria y estatal.

En su desarrollo confluyeron aportes tanto de cantautores como de conjuntos. Junto a Violeta Parra con «Gracias a la vida», los casos más elocuentes son los de Patricio Manns con «Arriba en la cordillera» y Víctor Jara con «Te recuerdo, Amanda», seguidos por Isabel y Ángel Parra. Los grupos destacarán por sus arreglos instrumentales, con integrantes que no sólo tocan distintos instrumentos latinoamericanos, sino que los usan conforme a sus prácticas tradicionales y explorando nuevas posibilidades. Estos grupos cruzarán prácticas, géneros e instrumentos de distinto origen, produciendo un sonido distintivo que

constituirá uno de los aportes centrales de la Nueva Canción Chilena. Destacan Quilapayún con «La muralla» e Inti-illimani con «Alturas». Exiliados en Europa entre 1973 y 1989, se encuentran activos en Chile hasta la actualidad²¹.

La irrupción de la juventud

La renovación que experimentó la música latinoamericana de raíz folclórica en los años sesenta se debía, en gran medida, a la irrupción de la juventud en la escena profesional de la música popular, con su impulso renovador y de exploración de nuevas formas de expresión artística. Esta irrupción se remonta a mediados de los años 50 y tuvo su primera manifestación masiva con el nacimiento del rock and roll.

La música juvenil norteamericana penetró con fuerza en el ambiente musical latinoamericano de fines de los años 50 con la ayuda de las poderosas industrias cinematográfica y discográfica estadounidenses y con los nuevos programas de *disc-jockeys*. De este modo, sintonizando un receptor, cualquier joven latinoamericano podía bailar los éxitos del rock and roll que veía en las películas. Esta experiencia constituirá el referente principal para el desarrollo de fenómenos de nueva ola en América Latina. En Argentina destacan Los Cinco Latinos, basados en el estilo de Los Platters; en Chile, Luis Dimas y Cecilia; en México, Los Teen-Tops, con Enrique Guzmán. Todos ellos popularizan canciones propias y éxitos italianos y estadounidenses traducidos al español.

Las dictaduras militares del Cono Sur cubrieron gran parte de los años 70 y 80 de censura y exilio para la cantautoría y el rock. Esto coincidió con el auge de la balada romántica, que ingresó de lleno en la industria musical del continente, como hemos visto. Al mismo tiempo, el clima represor constituía una oportunidad para el desarrollo de expresiones de vanguardia en música popular, tanto de resistencia como de evasión, práctica que, aunque restringida, constituyó un aporte renovador para la música popular latinoamericana. El punk y la New Wave se encontraban con la actitud rebelde e innovadora de la contrafusión latinoamericana de comienzos de los 80. Arrigo Barnabé en San Pablo, el grupo Fulano en Santiago y, desde su propia perspectiva, Leo Masliah en Montevideo y Liliana Herrero en Rosario, hacían converger vanguardia artística y cultura de masas con naturalidad.

Los grupos argentinos de rock, de importancia local en los años 60 –como Sui Géneris–, lograron masificar internacionalmente un rock nacional en los 80, de fuerte impacto en Chile, Perú, Colombia y México. De este modo, a partir de la década de 1980, el rock –mezclado con el pop– tendrá una vertiente independiente en español de fuerte acento argentino. A este respecto, hay que mencionar los aportes de Charly García con «Buscando un símbolo de paz», Soda Stereo con «Cuando pase el temblor» y Fito Páez con «Giros»; de Los Prisioneros con «El baile de los que sobran» y Los Tres con «La espada y la pared» desde Chile, y de grupos mexicanos como Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba y Maná, más cercanos al pop²².

Al mismo tiempo, Colombia sorprenderá con la aparición de Carlos Vives y «La tierra del olvido», versión pop del vallenato, mientras que el dominicano Juan Luis Guerra y su «Ojalá que llueva café» lograba impactar en la música latina de baile desde mediados de los años 80 con su renovación de la bachata.

La última década del siglo traerá un renovado interés por rescatar música popular del pasado, con músicos y productores interesados en reunir a artistas de más de setenta años y organizar conciertos para ser registrados en discos y cine documental. Éste ha sido el caso de las producciones *La Yein Fonda* (1996) en Santiago de Chile, *Buena Vista Social Club* (1997) en La Habana y *Café de los maestros* (2005) en Buenos Aires. A ellas se sumarán otras iniciativas restauradoras de músicos y público, siempre de la mano de una industria discográfica que digitalizaba el pasado analógico para actualizar el consumo, usufructuando el culto a la nostalgia. Este fenómeno de rescate, que ha alcanzado su punto culminante a partir del revisionismo posmoderno, constituyó una especie de remanso sonoro dentro de la gran complejidad y alto volumen del entorno musical de fin de siglo, buscando, junto a la *world music*, una suerte de reinención de la verdad en tiempos de crisis de las verdades y bellezas absolutas²³.

Podemos considerar el siglo xx como el Siglo de Oro de América Latina. Sus mayores aportes en literatura, teatro, artes visuales y música de todo tipo se produjeron en dicha centuria. De todas estas expresiones, la música popular sobresale por su carácter masivo, sirviendo de vehículo de modernidad para una vasta región en desarrollo con su integración racial, incorporación de la mujer, valoración de la diversidad y democratización de la expresión y del consumo.

Bibliografía citada

- AHARONIÁN, Coriún (2007), *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Universidad de La República.
- ASTICA, Juan, MARTÍNEZ, Carlos, y SANHUEZA, Paulina (1997), *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica*, Santiago, FONDART.
- CASARES, Emilio (ed.) (1999-2002), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- DINZEL, Rodolfo (1994), *El tango. Una danza*, Buenos Aires, Artes Gráficas del Sur.
- FERRER, Horacio (1999), *El tango. Su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo, Ediciones Continente.
- FRANCESCHI, Humberto M. (2002), *A Casa Edison e seu tempo*, Rio de Janeiro, Sarapuí.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, y ROLLE, Claudio (2007), «Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular», *Revista de História* (Universidad de San Pablo) 157: 31-54.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, y ROLLE, Claudio (2005), *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*, Santiago / La Habana, Ediciones Universidad Católica de Chile / Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSEN, Óscar, y ROLLE, Claudio (2009), *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GRAVANO, Ariel (1985), *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor.
- LEÓN, Argeliers (1984) [1974], *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- MORENO RIVAS, Yolanda (1979), *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana.
- OROVIO, Helio (1995), *El bolero latino*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

- PARTY, Daniel (2008), «The Miamization of Latin–American Pop Music», en Ignacio Corona y Alejandro Madrid (eds.), *Postnational Musical Identities*, Lanham, Lexington Books.
- PORTORRICO, Emilio (2004), *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, 2.ª ed., Buenos Aires, edición del autor.
- PUJOL, Sergio (1999), *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- ROMERO, Raúl (2007), *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VEGA, Carlos (1944), *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Editorial Losada [edición facsimilar, 1998].
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel (1999), *Felipe Pinglo... a un siglo de distancia*, Lima, Diario El Sol.

Bibliografía de referencia

- ACOSTA, Leonardo (1982), *Música y descolonización*, La Habana, Arte y Literatura.
- APARICIO, Frances, y JÁQUEZ, Cándida (2003), *Musical migrations*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- ARTEAGA, José (1994), *Música del Caribe*, Bogotá, Voluntad.
- AA.VV. (2000), *Diccionario del Rock Latino*, Madrid, SGAE / Zona de obras.
- AYESTARÁN, Lauro (1967), *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca [impresión de 1997].
- BERMÚDEZ, Egberto (2006), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia», I, *Cátedra de Artes* 3: 81-108; II *Cátedra de Artes* 4: 63-89.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1991), *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila.
- CLARK, Walter A. (2002), *From Tejano to Tango*, Nueva York, Routledge.
- CRAVO ALBIN, Ricardo (2003), *O Livro de Ouro da MPB. A história de nossa música popular de sua origem até hoje*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Ediouro.
- DE LA PEZA, María del Carmen (2001), *El bolero y la educación sentimental en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ELI, Victoria, y GÓMEZ, Zoila (1989), *Haciendo música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- FRANCO-LAO, Méri (1967), *Basta! Chants de témoignage et de révolte de l'Amérique Latine*, París, François Maspero.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002), *El Mar de los Deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores.
- GIRO, Radamés (ed.) (1997), *Panorama de la música popular cubana*, Cali, Editorial Universidad del Valle / Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2008), «Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina. ¿La gallina o el huevo?», *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 12 [www.sibetrans.com/trans].
- KUSS, Malena (ed.) (2004), *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, Austin, Texas, University of Texas Press.
- LLORÉNS, José Antonio (1983), *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

- MANUEL, Peter (2006), *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Filadelfia, Temple University Press.
- MOORE, Robin (2006), *Music & Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley, University of California Press.
- NOVATI, Jorge *et al.* (1980), *Antología del tango rioplatense*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- OCHOA, Ana María, y ULHÔA, Martha (eds.) (2005), *Música popular na América Latina. Pontos de Escuta*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- OLSEN, Dale, y SHEEHY, Daniel (eds.) (1998), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Nueva York, Garland Publishing.
- OROVIO, Helio (1992), *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- PACINI, Deborah, FERNÁNDEZ, Héctor, y ZOLOV, Eric (eds.) (2004), *Rocking las Americas: The global politic of rock in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- PEÑÍN, José (2003), «Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana», *Latin American Music Review* 24, 1: 62-94.
- POLIMENI, Carlos (2001), *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- PONCE, David (2008), *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*, Santiago, Ediciones B.
- RAMOS TINHORÃO, José (1975), *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*, Petrópolis, Vozes.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1984), *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*, Madrid, Ediciones Lar.
- ROMERO, Raúl (2007), *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, Universidad Católica del Perú.
- SALAS, Fabio (1998), *El Grito del Amor. Una actualizada historia temática del rock*, Santiago, Lom ediciones.
- SEVERIANO, Jairo, y HOMEM DE MELLO, Zuza (1997), *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901-1957, São Paulo, Editora 34.
- SZARAN, Luis (2007), *Diccionario de la música en el Paraguay*, Nuremberg, Jesuitenmission.
- VEGA, Carlos (1946), *Música sudamericana*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1956), *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- WAXER, Lise (ed.) (2002), *Situating Salsa. Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*, Nueva York, Routledge.
- ZAVALA, Iris (1991), *El bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial.

Notas

¹ Véanse Vega (1944): 279 y 289.

² Véanse Astica *et al.* (1997); Casares (1999-2002), 5: 187-206, y Franceschi (2002): 31.

³ Véanse Thomas Stanford en Casares (1999-2002), 9: 47-48, y Moreno (1979): 81.

⁴ Véanse Dinzel (1994), y Pablo Kohan en Casares (1999-2002), 10: 142-146.

⁵ Véanse Samela (2002) y Ferrer (1999).

- ⁶ Más sobre la época de oro del tango en Omar García Brunelli en Casares (1999-2002), 10: 146-149, y en el artículo de Ricardo Saltón incluido en este libro.
- ⁷ Véanse León (1984): 188; Juan Manuel Villar en Casares (1999-2002), 2: 563, y Orovio (1995).
- ⁸ Más sobre Los Panchos en Orovio (1995): 35-36, y Jorge Velazco en Casares (1999-2002), 10: 456-457.
- ⁹ Sobre Felipe Pinglo y su tiempo véase Zanutelli (1999). Véase el artículo de Javier León incluido en este libro sobre el vals peruano y otros géneros criollos y afroperuanos.
- ¹⁰ Más sobre la balada en González *et al.* (2009): 544-563.
- ¹¹ Más sobre la transformación de la balada en pop latino en Party (2008).
- ¹² Véase León (1984): 164.
- ¹³ Sobre el complejo del son en el Caribe, véase el artículo de Olavo Alén publicado en este libro.
- ¹⁴ Véase el artículo de Egberto Bermúdez incluido en este libro.
- ¹⁵ Más sobre la chicha peruana en Romero (2007); sobre la cumbia fuera de Colombia, González *et al.* (2009): 591-602.
- ¹⁶ Véanse Pujol (1999): 276, y Gravano (1985): 122.
- ¹⁷ Véanse Portorrico (2004): 38, y Gravano (1985): 134.
- ¹⁸ Más en Aharonián (2007): 23-25.
- ¹⁹ Véase González *et al.* (2009): 449-450.
- ²⁰ Véanse González *et al.* (2009): 357-367, y el artículo de Julio Mendevid sobre el huayno incluido en este libro.
- ²¹ Sobre la Nueva Canción en Chile y sus esferas de influencia, véase González *et al.* (2009): 371-435.
- ²² Más sobre el rock en la región en el artículo de Lucio Carnicer incluido en este libro.
- ²³ Más sobre el rescate del pasado en música popular en González y Rolle (2007).

Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina

Claudio F. Díaz

Desde los años 50, el rock ha sido uno de los fenómenos musicales y culturales más extendidos e influyentes a escala global. Diversas razones explican esa extensión y esa capacidad de influencia. Por un lado, el rock y su cultura han sido una parte sustantiva de la industria cultural y, como tal, se han desarrollado en el marco del proceso de globalización capitalista y han contribuido a él. Así, no puede pensarse el rock al margen de un entramado de negocios, tecnologías de grabación, estrategias publicitarias, *ranking* de ventas, *merchandising*, prensa especializada y moda.

Sin embargo, los artistas y consumidores de rock nunca han pensado en esa música como un *mero entretenimiento*, sino más bien como una propuesta estética, vinculada a una visión del mundo, a una filosofía, a una cultura, que, se podría decir, ha desarrollado un filo crítico en relación con algunos elementos centrales de la sociedad capitalista de consumo. En ese sentido, a lo largo de su historia, el rock fue incorporando, aunque de un modo paradójico, parte del legado de las vanguardias estéticas del siglo xx: es un arte que se hace contra las normas, que desarrolla estrategias «subversivas», cuyas búsquedas formales apuntan a la ruptura de lo establecido; un arte que valora el presente hasta llegar a la negación del pasado (y, en algunos momentos, también del futuro) y se hunde en el paroxismo de estilos y revueltas que se suceden permanentemente; un arte que cuestiona la racionalidad técnica y que tematiza este cuestionamiento en el primitivismo, la psicodelia, una particular lectura de las filosofías orientales, las culturas indoamericanas o las prácticas chamánicas; pero, al mismo tiempo, es un arte que en el corazón de la cultura de masas recupera, al menos en algunos momentos, el impulso utópico de la modernidad. Y ese impulso utópico es lo que hizo posible que los artistas y públicos rockeros pensaran su arte y su cultura desde una perspectiva a la vez universalizante y moderna. Fundamentalmente

como un movimiento de la juventud que desafía las reglas y convenciones del mundo adulto, desvelando el callejón sin salida de la civilización occidental. En uno de sus momentos más intensos, el de la «contracultura» de los 60, se generó una matriz que ha permitido pensarlo como un movimiento libertario, como una cultura de rebeldía juvenil a escala planetaria¹.

De manera que la «significación global» que Simon Frith² adjudica al rock puede pensarse a partir de su inserción en la red de la industria cultural y de la dominación capitalista, pero también a partir del impulso universalizante inscrito en su propio mundo de sentido. Y ese impulso, a lo largo de la historia del rock, ha tomado la forma de una permanente expansión de sus límites en procesos cada vez más amplios de hibridación con otras formas musicales y culturales. Nacido híbrido, el rock se ha alimentado permanentemente de otras músicas de tradición popular de distintas partes del mundo y también de las tradiciones de la música erudita, incluidas las búsquedas de las vanguardias europeas.

Pero Frith también habla de una «especificidad local» del rock, en la medida en que en diferentes partes del mundo las sucesivas generaciones de jóvenes se han «apropiado» de la música rock de maneras diferenciadas. Así, el rock ha llegado a constituir una suerte de «lenguaje global», tanto en lo tecnológico como en lo cultural y lo específicamente musical, que se «universaliza» en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar.

En el caso de Latinoamérica, la llegada del rock, en un principio como una imposición de las compañías discográficas internacionales, dio lugar a un largo y complejo proceso de negociaciones, tensiones y apropiaciones que, según diversos autores, terminó por dar paso a un mundo propio de sonidos, significados y valores. En las siguientes páginas, propongo una breve reflexión sobre tres aspectos específicos que considero significativos en ese proceso de constitución del rock en nuestros países: las lenguas en las que se ha cantado, los universos sonoros latinoamericanos con los que ha dialogado, y los complejos caminos por los que ha circulado a lo largo de su historia.

Rock en tu idioma. Las lenguas del rock en América Latina

El semiólogo ruso Iuri Lotman (1996) definía la lengua como un «sistema modalizante primario». Esto quiere decir que la lengua no es solamente un código que permite nombrar el mundo *tal como es*. Al contrario, es un sistema cultural por medio del cual una sociedad *organiza el mundo al nombrarlo*. O dicho de otro modo, la lengua de una sociedad expresa su modo de ver el mundo, de ahí que el primer núcleo de tensiones que genera la llegada del rock a América Latina es el que se vincula con la lengua. Diversos autores³ han señalado que la primera respuesta que generó el rock entre los jóvenes músicos latinoamericanos, entre finales de los 50 y principios de los 60, fue de carácter imitativo. Esa imitación incluía la música, la manera de cantar y la vestimenta de los ídolos estadounidenses e ingleses. Y su lengua. Al principio, en Latinoamérica el rock se cantaba en inglés. No sólo eso. Los primeros músicos de rock latinoamericano *se nombraban a sí mismos* en inglés. Y se sabe

que la manera de nombrarse es una parte sustancial del proyecto creador de cualquier artista. El nombre es la primera apuesta para generar una diferencia, un principio de distinción que permita hacerse visible y reconocible. Ésta fue la estrategia de varios grupos de rock de esta parte del mundo, como, por ejemplo, los cubanos Hot Rockers, los mexicanos Teen Tops, los Shakers uruguayos, Los Dangers venezolanos, los Speakers colombianos, los Six Sided Rockers de Brasil y los Bonny Boy Hot's de Bolivia, entre otros.

Para esos jóvenes músicos, imitar a los grupos anglosajones y nombrarse en inglés era una manera de posicionarse como jóvenes y modernos en el mercado de la música popular y así distinguirse de otras tradiciones. Se trataba de una identificación generacional con una música que por primera vez interpelaba a los jóvenes en tanto que jóvenes. Y parecía que el inglés, junto al bajo, la batería y las guitarras eléctricas, expresaba a esa generación. Sin embargo, cantar en inglés limitaba las posibilidades de identificación y apropiación para muchos jóvenes latinoamericanos. Esa tensión entre la lengua del rock y las lenguas maternas se resolvió en un primer momento en el gesto de la traducción. Muchos de los éxitos de los grupos rockeros a finales de los 50 y principios de los 60 fueron traducciones de los temas anglosajones.

Si bien es cierto que el mundo de sentido de la música popular no se expresa sólo en las letras, ese gesto de traducción hizo posible que muchos jóvenes accedieran a todo el universo cultural que empezó a desarrollarse alrededor del rock desde comienzos de los 60. Al principio fueron las letras de las canciones, pero poco a poco se empezó a traducir también la literatura *beat*, la información sobre las nuevas corrientes estéticas y la cultura que se generaba alrededor del rock. En ese marco, resulta significativo que algunos grupos tradujeran también sus nombres. A mediados de los 60, los Wild Cats argentinos se transformaron en Los Gatos Salvajes y después simplemente en Los Gatos, y con «La balsa» produjeron el primer éxito y referente del rock nacional. En Chile, los High Bass hicieron una operación de traducción más compleja: basándose en la fonética del nombre inglés, se rebautizaron Los Jaivas, incorporando en el nombre no sólo la lengua sino también el mundo cultural chileno⁴.

La incidencia de las lenguas latinoamericanas en el proceso de apropiación de la música y la cultura rock no debe ser infravalorada. Con esas lenguas fueron entrando en las composiciones de los rockeros lugares, ambientes y tradiciones culturales específicos, modos de nombrar y de ver las cosas que fueron expandiendo los primeros núcleos temáticos y procedimientos retóricos en las letras. Las ciudades de México y Buenos Aires, Santiago y Lima, Caracas y Rio de Janeiro se hicieron presentes en las canciones con sus historias, tradiciones y conflictos.

Sin embargo, el español y el portugués no son las únicas lenguas latinoamericanas. Llegaron a ser los idiomas dominantes como resultado de la colonización de España y Portugal, y se impusieron silenciando otras lenguas, las de los pueblos originarios y también las de los esclavos que fueron traídos desde África. En este sentido, quizás uno de los fenómenos más interesantes es el de la relación entre el rock y esas lenguas silenciadas. Desde finales de los años 60 y como parte de esa expansión y experimentación que caracterizan su universo simbólico, muchos rockeros (urbanos y modernos) se sintieron atraídos por los mundos significativos de las culturas indígenas. En el marco de esas búsquedas, dichas lenguas empezaron a aparecer en nombres de canciones,

discos y bandas de rock, al igual que en diferentes tematizaciones del legado cultural y la situación actual de los pueblos originarios. Así ocurrió, por ejemplo, con el grupo boliviano Wara («luz de estrella» en aymara), que debutó en 1973 con un álbum titulado *El Inca*; o con la banda Argentina Arco Iris, que tituló *Inti-Raymi* su álbum del mismo año. El mismo impulso llevó a Egberto Gismonti a convivir con gente de la etnia yawaiapiti en el alto Xingú a mediados de la década.

En las décadas siguientes, numerosos grupos de todo el continente retomaron las temáticas indígenas. Pienso en Los Jaivas chilenos, en El Polen de Perú, en Malón de la Argentina, entre tantos otros. Y, en especial, en la cantidad de producciones rockeras que, en torno a 1992, abordaron de un modo crítico la conmemoración de los 500 años de la conquista. Pero durante muchos años se trató de las búsquedas de músicos de rock, que se acercaban a los universos culturales y las lenguas aborígenes.

A partir de los 90, se ha resignificado a escala continental la consideración del lugar de los pueblos originarios en las sociedades latinoamericanas, en la medida en que han asumido un nuevo protagonismo en los procesos sociales de la región. Y en ese marco se ha dado un fenómeno inédito de apropiación. Se trata de jóvenes artistas pertenecientes a los pueblos originarios o con raíces afroamericanas que se apropian del rock desde esas identidades y esas lenguas. Así, en la Patagonia, principalmente en Chile, se viene desarrollando el fenómeno del rock mapuche, con representantes tales como Tierra Oscura, Meli Weichafe (Cuatro Guerreros) y Pirulonko (Cabeza Agusanada), que cantan rock en la lengua ancestral. En Perú, la agrupación Uchpa se caracteriza por cantar rock en quechua, incorporando además una música y una puesta en escena que mezcla el rock con referencias indígenas; su disco de 2005, por ejemplo, lleva por título *Quechua Rock & Blues*. En Guatemala, la banda B'itзма hace música rock fusionada con elementos indígenas y cantada en lenguas mam, español, achi, kakchikel e inglés. Y algunas agrupaciones como Orishas de Cuba se apropian en algunos temas de las lenguas africanas.

Lo interesante es que la mayoría de estos grupos expresan una fuerte identificación con sus raíces étnicas y, sin embargo, se apropian del rock y de su mundo cultural como vehículo expresivo. En él siguen encontrando un lenguaje sonoro en el que pueden identificarse y conectarse con otros jóvenes del mundo y con un imaginario de rebeldía y resistencia.

Los sonidos de América

Pero no sólo se trata de las lenguas. También los universos sonoros de las diferentes tradiciones musicales latinoamericanas han dado lugar a profundas tensiones y a maneras específicas de apropiación del rock. Y la primera fuente de tensión fue, justamente, que la llegada del rock se percibiera en un primer momento como la imposición de un elemento extraño y extranjerizante, ya sea debido a las matrices nacionalistas que habían marcado el desarrollo de las diferentes formas del folclore⁵, ya a la desconfianza de los cultores de músicas que habían construido sus propias tradiciones, como el tango o la *bossa nova*. Lo cierto es que la primera reacción fue de rechazo. De hecho, para los jóvenes

que se identificaban con el rock fue necesario construir un principio de diferenciación que los enfrentara no sólo con los adultos sino también con sus tradiciones musicales, es decir, se era rockero contra esas tradiciones.

Esto hizo que, en los primeros años de desarrollo, hubiera una especie de divorcio entre el rock y las formas musicales y culturales populares latinoamericanas. Más aún, como algunas de esas formas se las apropiaron desde concepciones chovinistas los sectores dominantes y las dictaduras que asolaron América del Sur entre los 60 y los 70, los cultores del rock a menudo fueron censurados, prohibidos y perseguidos. Esto ocurrió en Argentina durante las dictaduras de 1966 a 1972 y de 1976 a 1982, en Brasil después del golpe de 1964, en Perú cuando gobernaba Velasco Alvarado, en México después del Festival de Avándaro (1971), y en Chile y Uruguay después de los golpes militares de 1973.

Pero tal divorcio no duró mucho. Como señalé más arriba, ya a fines de los 60, una vez superada la etapa meramente imitativa, los rockeros empezaron a interesarse por esas tradiciones musicales y culturales. Y en las décadas de los 70 y 80 esta línea de desarrollo fue especialmente fructífera en la apropiación latina de la cultura rock. A las agrupaciones ya mencionadas podemos añadir muchos otros ejemplos: Miki Gonzáles en Perú tiene una larga trayectoria en la fusión del rock con elementos afroperuanos, por una parte, y andinos, por otra, y en el mismo país otra banda, La Sarita, sigue planteando formas complejas de hibridación⁶.

En Brasil, el tropicalismo logró fusionar en los 60 las tradiciones locales, especialmente la *bossa nova*, con el nuevo mundo sonoro y cultural que abría el rock⁷. En Uruguay, se generó una tradición, que llega a nuestros días, que fusiona el rock con ritmos afro como el candombe y los elementos de la cultura murguera; nombres como los hermanos Fatorusso, Jaime Ross y Rubén Rada son muy importantes en esa historia. En Argentina, los aires tangueros entraron tempranamente en el rock con Moris, Luis Alberto Spinetta y Charly García. A partir de ahí, el diálogo entre el rock y el tango fue muy fructífero en grupos como Alas, los trabajos de Rodolfo Mederos y el mismo Piazzolla, continuándose hasta nuestros días en grupos como Buenos Aires Negro.

En México, esas búsquedas de fusión con las tradiciones populares locales pueden observarse en grupos como Caifanes, Maldita Vecindad y Café Tacuba, que toman ritmos tan variados como la cumbia, el mambo, el ska, el danzón, el bolero y la música ranchera, para reelaborarlos en clave de rock.

Todas estas formas de vinculación, tensión, negociación y diálogo trascienden los hechos puramente musicales. Profundas tramas culturales se entretajan en las canciones. Así como las lenguas organizan el sentido del mundo, también lo hacen los lenguajes musicales. Y con los elementos sonoros provenientes de las tradiciones populares latinoamericanas penetran en el rock mundos de sentido cargados de historias que lo resignifican.

Los caminos del rock

Quisiera concluir estas breves páginas con una reflexión sobre los caminos que han seguido estos procesos de hibridaciones, mestizajes y apropiaciones de la música rock en América Latina. Sería una excesiva simplificación pensar ese

diálogo solamente en forma de apropiación unilateral del rock anglosajón a partir de matrices culturales americanas. Por el contrario, hay formas de diálogo y apropiación que han seguido caminos diferentes.

Por una parte, el rock de esta parte del mundo ha producido marcas en la escena global. Desde Carlos Santana, diversos artistas latinoamericanos han alcanzado consideración en ella. Más aún, algunos artistas consagrados del rock anglosajón se han interesado y han incorporado elementos musicales latinos en sus propuestas estéticas o han tocado con rockeros latinoamericanos. Pienso, por ejemplo, en los últimos discos de los Talking Heads o en los trabajos solistas de David Byrne como su *Rei momo* de 1989. De hecho, las escenas europeas y norteamericanas del rock se han convertido en un caldo de cultivo de toda clase de influencias provenientes de diferentes partes del mundo.

En ese contexto, es muy significativa la respuesta que tuvo en América Latina una banda formada en París por músicos de ascendencia multiétnica, que recreaba y mezclaba formas musicales del Tercer Mundo con elementos del rock alternativo como el hardcore, el reggae, el ska y el hip hop: Mano Negra. La gira que el grupo realizó por Sudamérica en 1992 generó, según Carlos Polimeni⁸, una nueva reflexión sobre el valor y la importancia de los ritmos latinos para el rock. Los latinoamericanos se encontraron con que sus músicas volvían desde la metrópoli, valoradas como parte del mundo rock.

Por otra parte, desde finales de los 80, algunas bandas empezaron a trascender los mercados nacionales y a tener una circulación regional, como los argentinos Soda Stéreo, los chilenos La Ley o los mexicanos Molotov. Esto generó un fluido intercambio entre tradiciones que, salvo excepciones, se habían desarrollado aisladamente. Por primera vez se fue gestando una escena (y un mercado) de rock latinoamericano y la pregunta acerca de una identidad continental (que trasciende e integra las identidades nacionales) se instaló en el centro de las preocupaciones de los rockeros. O, para decirlo de un modo más preciso, se desató una disputa simbólica para producir un sentido del rock latino que fuera más allá del estereotipo que la industria musical intentaba imponer con el solo objeto de apropiarse de un mercado que parecía prometedor⁹. Desde los mexicanos Café Tacuba hasta los argentinos Fabulosos Cadillacs, muchas bandas han incorporado esa cuestión en sus propuestas estéticas.

Quizás esa reflexión incorporada a las propuestas de los rockeros de la región sea particularmente prometedora, principalmente si se tiene en cuenta que se da en el marco de procesos sociales y políticos que no sólo están generando transformaciones sociales e institucionales sino que están reactualizando y resignificando las antiguas aspiraciones de unidad y libertad de América Latina.

Bibliografía citada

- CARNICER, Lucio (2000), «Rock en Argentina 1970-1980. Del mimetismo al estilo propio», *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM*.
DÍAZ, Claudio (2009), *Variaciones sobre el «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al «folklore» argentino*, Córdoba, Recovecos.

- FRITH, Simon (1999), «La constitución de la música rock como industria transnacional», en L. Puig y J. Talens (eds.), *Las culturas del rock*, Madrid, Pre-Textos y Fundación Bancaja: 12-30.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires / Barcelona / México, Paidós.
- LOTMAN, Iuri (1996), *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.
- POLIMENI, Carlos (2001), *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- PUJOL, Sergio (2007), *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens.
- SALAS, Fabio (1998), *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*, Santiago, LOM Ediciones.

Bibliografía de referencia

- BASUALDO ZAMBRANA, Marco (2003), *Rock boliviano. Cuatro décadas de historia*, La Paz, Plural Editores.
- DOMÍNGUEZ, Salvador (2002), *Bienvenido Mr. Rock. Los primeros grupos hispanos 1957-1975*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- (2004), *Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- DÍAZ, Claudio (2005), *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*, Córdoba, Narvaja Editor.

Notas

¹ Salas (1998); Pujol (2007).

² (1999): 13.

³ Véanse entre otros Carnicer (2000), Salas (1998) y Polimeni (2001).

⁴ Las jaibas son crustáceos, muy apreciadas en Chile entre el marisco.

⁵ Sobre este tema véanse García Canclini (2001) y Díaz (2009).

⁶ En su página web, definen su música del siguiente modo: «Es así como la danza de tijeras, ancestral manifestación de la resistencia cultural indígena, la cumbia peruana, conocida como chicha y producto del mestizaje cultural, el huayno, el mambo, el rock y la música afro peruana, confluyen en un mismo cauce, dando vida a nuestro propio lenguaje musical. De esta manera, y porque entendemos el arte como medio para sentir y entender al otro, contribuimos a hacer del Perú un lugar donde nadie sobre, una fiesta donde todos estemos invitados». Véase www.lasaritaperu.com (consulta: 26 de febrero de 2010).

⁷ Polimeni (2001). Por la misma época, Os Mutantes trabajaban con otros ritmos populares como el samba, el mambo y el chachachá.

⁸ (2001): 91.

⁹ En cuanto a ese estereotipo, es muy interesante la ironía del humorista argentino Diego Capusotto en «Peter Capusotto y sus videos. Un programa de rock», que se emite por Canal 7. Puede consultarse en www.arturopeniche.net/2009/10/peter-capusotto-somos-latinos.html (consulta: 26 de febrero de 2010).

Música y nacionalismos en Latinoamérica

Alejandro L. Madrid

«Qué más da que yo le cante, vidalita, /
si se quedó en el camino.»

Alberto Cortez, «Rosa Leyes, el Indio»

Los nacionalismos son discursos que se generan dentro de coyunturas expresamente políticas. Históricamente, el nacionalismo moderno surgió en Europa en el siglo XIX como una manera de validar los nacientes Estados nacionales, que fueron el resultado de la victoria de las ideas liberales sobre las viejas monarquías. Es en ese momento de reorganización política y de revolución industrial cuando la burguesía y la clase media se afianzan y surge la necesidad de aglutinar estas nuevas fuerzas sociales en un mismo proyecto económico y político. En medio de esta coyuntura surgen los discursos nacionalistas como una manera de desarrollar un sentido de pertenencia para estos individuos.

En Latinoamérica, la influencia de las ideas liberales que alimentaron las guerras de independencia a principios del siglo XIX deriva, una vez derrotados los imperios europeos, en una serie de discursos nativistas que pretendieron sentar las bases para la construcción de identidades locales fuera de la esfera de influencia de los poderes coloniales, especialmente España, Portugal y Francia. Así, el nativismo decimonónico intentó desarrollar un sentido de pertenencia basado en el territorio compartido, un discurso en el que la noción de identidad comenzó a construirse en relación al «otro» europeo.

El fin del Siglo de las Luces y el principio de una nueva centuria trajeron cambios sociales y políticos que alteraron de manera sustancial los discursos nacionalistas nativistas, que hasta finales del XIX habían ofrecido una base útil para construir pactos hegemónicos viables en países como México, Brasil, Argentina o Perú. El colapso de la monarquía en Brasil, el triunfo de las últimas luchas independentistas contra el imperio español en Cuba, la abolición de la

esclavitud en ambos países, las políticas migratorias y la práctica reinención de la sociedad argentina, la Revolución mexicana, la modernización económica del Perú y, sobre todo, el surgimiento de los Estados Unidos como un nuevo poder colonial en las Américas, fueron acontecimientos históricos que marcaron la resignificación de los discursos de pertenencia nacional a partir tanto de cuestiones locales de raza y clase como de nuevos tipos de relaciones internacionales con Europa y con el poderoso vecino al norte del río Bravo. Dicho contexto histórico dio pie al desarrollo de los discursos nacionalistas modernos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo xx.

La cultura y el arte, y en especial la música, tuvieron un papel preponderante en la creación de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales. Así, la creación de músicas nacionales y el desarrollo de proyectos esencialistas de investigación musicológica que validaran esas músicas como emblemas de la nación, se dieron la mano con la construcción de los mismos Estados nacionales y con los discursos nacionalistas que pretendían naturalizarlos.

Nativismo, indianismo y nacionalismo en el siglo xix

Tanto los nativismos decimonónicos como los nacionalismos del siglo xx ofrecen modelos de lo que deben ser los sonidos de la nación. Es importante conocerlos no tanto para comprender la «esencia» de las naciones a través de sus sonidos, como para entender las contradicciones entre sonido y discurso sobre el sonido, que esclarecen las desiguales luchas de poder que siempre se dan en torno a la representación sonora de la nación. En el contexto de hibridación cultural, transculturación y mestizaje racial y étnico que caracteriza la historia de Latinoamérica, es esencial tener en cuenta estas luchas de poder; sólo de esa manera podemos entender los complejos procesos de apropiación de las músicas y leyendas de origen indígena y africano creadas por las elites culturales con el pretexto de construir símbolos nacionales mestizos e «incluyentes». Estos procesos se dan siempre en condiciones de desigualdad de poder, cuestión que es fundamental tener en cuenta para comprender el carácter neocolonial de los proyectos nacionalistas y la forma en que tienden a despojar de su capital cultural a las comunidades social y étnicamente más marginadas, en aras del espejismo de un pacto hegemónico supuestamente incluyente.

Entre los movimientos artísticos latinoamericanos más importantes que surgieron en el marco del triunfo del liberalismo en la segunda mitad del siglo xix, se encuentra el llamado indianismo. Este movimiento tomaba historias, leyendas, personajes o escenarios indígenas como fondo y los presentaba por medio de los lenguajes artísticos, netamente europeos, que imperaban entre las elites latinoamericanas.

En cierto modo, el indianismo fue una consecuencia artística de la ideología política del nativismo, una forma de dar un color local a lenguajes y estilos provenientes de Europa. En el caso de la música, el indianismo es más evidente en la producción operística: desde *Il Guarany* (1870) del brasileño Antonio Carlos Gomes hasta *Xulitl* (1920) del mexicano Julián Carrillo, pasando por *Guatimotzín* (1871) del mexicano Aniceto Ortega, *Hicaona* (1889) del cubano-neerlandés Hubert de Blanck, *Yupanki* (1899) del argentino Arturo Berutti y

Atzimba (1900) y *Le Roi Poète* (1901) de los mexicanos Ricardo Castro y Gustavo Campa respectivamente, encontramos ejemplos de ese indianismo en el que lo indígena se nos presenta arropado con un estilo musical fuertemente enraizado en la tradición de la ópera italiana. Dichas obras reflejan el gusto de las elites melómanas latinoamericanas de fin de siglo por la música europea en general y por la ópera italiana en particular, e introducen elementos locales (historias, personajes y, en ocasiones, material temático extraído de las tradiciones musicales folclóricas) sólo como un intento de generar un color nativo.

La presencia de estos colores y giros locales dentro de un lenguaje europeo se dio también en el repertorio de música de salón que caracterizó la vida musical latinoamericana de finales del siglo XIX. Las citas de temas tomados en préstamo de la música folclórica y popular para imbuir de un sentido de «diferencia» a su obra son evidentes en un gran número de compositores de esa época, aunque el resultado formal y estilístico es muy variado. En 1880, el argentino Francisco A. Hargreaves hace una estilización de danzas populares del repertorio gauchesco en sus *Aires nacionales*, tradición que sería continuada por Alberto Williams con *El rancho abandonado* (1890) y *Aires de la pampa* (1893), obras inspiradas en géneros folclóricos como la zamba, el gato, la vidalita y la milonga. También en 1880, el mexicano Julio Ituarte compone *Ecos de México*, un arreglo en forma de popurrí de sones y melodías populares en el estilo virtuoso y efectista que caracterizaba la música de concierto para piano de esa época. En 1881, el colombiano José María Ponce de León presenta su *Sinfonía sobre temas colombianos*, donde adapta el bambuco y el pasillo, considerados entonces como los bailes nacionales colombianos, al lenguaje romántico europeo decimonónico. Esta especie de nativismo musical se volvió muy común entre los compositores latinoamericanos, incluso entrado el siglo XX.

Curiosamente, es en un escrito de 1919, en el que Manuel M. Ponce hace una llamada a tomar el folclore mexicano como base para crear una auténtica música mexicana de concierto, donde se evidencia la ideología colonizadora que informaba los proyectos nativista e indianista. En este artículo, Ponce afirma que «si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística, que llegue a elevarlos a la categoría de obra de arte»¹. Queda claro que, para estos artistas, la música folclórica o popular sólo podía tener valor universal al ser «rescatada» y resignificada para someterla a formas musicales y técnicas de composición europeas.

Además de los proyectos musicales asociados al nativismo y al indianismo, el final del siglo XIX también fue testigo de la definición de las primeras músicas y bailes nacionales en diversos países latinoamericanos. Estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolita de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional. Es en este contexto donde, en el discurso identitario colombiano, el pasillo y el bambuco son despojados de su carácter negro para adoptarse como emblemas de una nación ideal blanca. Ese mismo proceso de blanqueamiento discursivo se da en la adopción del danzón como baile nacional cubano, aunque, en esta ocasión, acompañado de una gran controversia en torno a su moralidad. En Chile, la transformación de la zamacueca peruana en la cueca chilena y su elevación a

baile nacional constituyen un caso similar que ilustra cómo la herencia negra de esta danza se minimizó para poder validar el discurso de una nación mestiza basada en lo indígena y lo europeo.

La segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por la primera gran ola de globalización, propiciada por los avances tecnológicos de la Revolución industrial. Este hecho fue fundamental en la circulación transnacional masiva de géneros músico-dancísticos europeos como la polka, el vals y el chotis, así como de los géneros pertenecientes al complejo de la habanera y la contradanza, estas últimas de origen cubano y con gran influencia negra. La subsiguiente hibridación dio pie al surgimiento de una serie de músicas y bailes nacionales fuertemente relacionados entre sí. Tanto la danza puertorriqueña como las variantes argentinas y brasileñas del tango, la maxixe, la danza y la canción mexicanas y el ya mencionado danzón cubano son géneros que tuvieron su origen en la globalización de la habanera y la contradanza y en su encuentro con la polka. Como en el caso del bambuco en Colombia y la cueca en Chile,



Un baile en la Casa del Gobierno. Aniversario de la Independencia (18 de septiembre), en Claudio Gay, Atlas de historia física y política de Chile, 1854. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

230

estos géneros sufrieron diversos grados de blanqueamiento discursivo, lo que refleja cómo las mismas aspiraciones de blancura europea que informaban los proyectos nativistas e indianistas se evidenciaban en los discursos de apropiación de músicas populares como símbolos de la nación a fines del siglo XIX. Esto es evidente en la música de salón de compositores como Ignacio Cervantes en Cuba, Ernesto Nazareth en Brasil, Ernesto Elorduy en México e incluso en la obra temprana de compositores del siglo XX como el brasileño Heitor Villa-Lobos o el mexicano Manuel M. Ponce.

Nacionalismo y modernidad en el siglo XX

Los nacionalismos musicales modernos llegaron a Latinoamérica de la mano de una serie de transformaciones sociales y políticas muy fuertes de los Estados nacionales que, en la mayoría de los casos, supusieron el surgimiento de tradiciones musicológicas sistematizadas. De igual modo, la aparición de los

medios de comunicación, en especial la radio y el cine, ayudó a conformar nuevos géneros nacionales y a crear estereotipos culturales. El desarrollo de estos nuevos símbolos se dio como resultado de una serie de procesos en los que se negociaron una gran variedad de elementos, desde proyectos impulsados por la iniciativa privada hasta directrices políticas de Estado, desde la mirada autorreflexiva hasta la respuesta a las expectativas foráneas de una otredad latinoamericana, y desde la fe positivista heredada del siglo xix hasta la adopción de los nuevos credos eugenésicos que dominaron las creencias raciales de la época.

El caso de México es paradigmático, pues, al finalizar la fase armada de la Revolución en 1921, se llevó a cabo un gran proceso de redefinición identitaria en el que artistas, intelectuales, políticos y empresarios del sector privado lo mismo renegaron en público de la herencia nativista decimonónica que retomaron y continuaron muchos de sus principios.

En la música, se dio un proyecto cultural, encabezado por José Vasconcelos, ministro de Educación, que retomó un aspecto del credo nativista que había urgido a Manuel M. Ponce a proponer una auténtica música nacional. Sin embargo, los músicos que se agregaron a este proyecto se limitaron a recopilar temas folclóricos y a arreglarlos de manera simplista para coro o piano, lo que provocó la animadversión de quienes privilegiaban su reelaboración dentro de los cánones compositivos europeos. De manera paralela a la cruzada vasconcelista, se dio un interés más serio por el estudio sistemático de la música de las comunidades indígenas, en un intento de descubrir la «esencia» de la mexicanidad. Esta nueva aproximación investigadora estuvo representada por los trabajos sobre música indígena y folclórica de Francisco Domínguez, Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, trabajos en los que tiene sus inicios la etnomusicología mexicana.

Este tipo de investigaciones surgió en un momento en que compositores mexicanos como Carlos Chávez y Silvestre Revueltas desarrollaban estilos musicales en los que imperaba el deseo de inventar una música que sonara moderna y, a la vez, mexicana. En ambos casos, y más allá de las profundas diferencias estilísticas e ideológicas que caracterizan obras como *Sinfonía india* (1935) y *Xochipilli Macuilmochitl* (1940) de Chávez o *Cuauhnáhuac* (1930) y *Sensemayá* (1937) de Revueltas, existe un profundo diálogo e intercambio con la vanguardia moderna internacional, en la que el desarrollo de un sonido propio responde tanto a las necesidades y deseos de identificación local como a los deseos y aspiraciones cosmopolitas de estos compositores. Este tipo de consideraciones caracteriza también la búsqueda nacionalista en la obra temprana de algunos de los alumnos más conocidos de Chávez. Especialmente notable es el caso de *Sones de mariachi* (1940) y *Huapango* (1941), de Blas Galindo y José Pablo Moncayo respectivamente, cuya popularidad las ha convertido casi en himnos mexicanos extraoficiales.

Este esplendor musical nacionalista oficial coincidió con el surgimiento del mariachi como música popular representativa del país. Entre los factores que lo motivaron, sobresalen el poder de difusión de la radio, especialmente la XEW (llamada La Voz de la América Latina desde México), y de la industria cinematográfica mexicana (las más poderosas de su clase en Latinoamérica a mediados del siglo xx, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial,

cuando la inversión estadounidense las hizo crecer enormemente). En ambos tipos de entretenimiento prevalecían charros cantores como Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante y, más tarde, Miguel Aceves Mejía y José Alfredo Jiménez, popularizando el mariachi a lo largo del continente –en la actualidad, esta música continúa siendo muy popular en países como Costa Rica y Colombia.

En Argentina, debido a la continuidad del discurso racial heredado del siglo xix, en el que lo indígena y lo negro quedaba marginado en beneficio de lo europeo, la música gaucha siguió conformando la base sonora de la música nacional en el siglo xx. La llamada «escuela nacionalista» surge en la década de 1920 como una defensa de lo local en medio de la propaganda antiextranjera que se da en Buenos Aires después de los disturbios de la llamada «Semana trágica». Entre 1920 y 1940, la música de compositores como Julián Aguirre, Felipe Boero y Juan José Castro continúa la tradición de Hargreaves y Williams, y los conecta con la generación de Alberto Ginastera, que en los años 40 transitará hacia una modernidad siempre enraizada en ese nativismo. Al mismo tiempo, el trabajo de recopilación musical de Manuel Gómez Carrillo en los años 1920 y 1930 allanó el camino para el trabajo fundacional de Carlos Vega, quien en 1944 publicó *Panorama de la música popular argentina*, todavía con la música folclórica gauchesca o criolla en el centro de la construcción de la identidad sonora argentina. Sin embargo, mientras estos compositores se aferraban al modelo nativista, en los barrios marginales bonaerenses surge el tango argentino y, con la ayuda de la radio, el cine y la figura señera de Carlos Gardel, se inscribe pronto como la música nacional argentina por excelencia.

Los casos de Cuba y Brasil son también significativos, puesto que los discursos nacionalistas modernos de estos países se construyeron sobre una base fundamental: la cultura negra marginal urbana. En el Brasil de los años 30, el samba reemplazó al choro y la maxixe como la música urbana más popular. Este proceso se dio de nuevo mediante un fuerte diálogo entre la iniciativa privada, en especial las radiodifusoras, y el proyecto de democracia racial impulsado por el gobierno de Getulio Vargas. Sin duda, la aparición del samba, una música de las clases trabajadoras negras brasileñas, vino como anillo al dedo para Vargas y su equipo de propaganda, pues era necesario un símbolo de esa naturaleza para aglutinar a las clases trabajadoras alrededor del proyecto de democracia racial que dominaría el imaginario nacional hasta finales del siglo xx.

En Cuba, es también la cultura negra la que captura la imaginación como símbolo identitario tanto dentro como fuera de la isla. La transformación del danzón en el mambo y el chachachá, y la presencia del son cubano como bailes de exportación en un contexto de intercambio cultural con México y los Estados Unidos fueron fundamentales en la concepción de ese imaginario nacional. Este interés por la cultura africana, que se oficializó con el triunfo de la Revolución de 1959 y su apoyo a la rumba como música nacional, tiene su origen en el trabajo de uno de los intelectuales más importantes nacidos en Cuba, Fernando Ortiz. Aunque el interés de Ortiz por la cultura afrocubana se dio en un principio a partir de la eugenesia (que estudia la aplicación de las leyes biológicas de la herencia al «perfeccionamiento» racial de la especie humana) y en un intento por identificar en esta población las características

físicas que definían arquetipos criminales, al ir conociendo mejor las diferentes culturas africanas asentadas en Cuba el proyecto de Ortiz cambió para convertirse en uno de identificación de la cultura africana como la «esencia» de la cultura cubana.

Para Ortiz, uno de los aspectos fundamentales en el estudio de las culturas afrocubanas era la música, interés que fue seguido por Argeliers León y María Teresa Linares, así como por una generación amplia de musicólogos cubanos que, educados dentro del sistema nacionalista de la Revolución, continuaron el proyecto esencialista de Ortiz. Sin duda, el trabajo de Ortiz, desarrollado en la década de 1930, se vio influido por el afrocubanismo, un movimiento artístico inspirado en el Harlem Renaissance estadounidense que revalorizó la cultura afrocubana como emblema de unicidad cubana. En la música, este afrocubanismo se manifestó en las producciones de los llamados minoristas, Amadeo Roldán y Gardes y Alejandro García Caturla, que trataron de integrar elementos de la cultura afrocubana con los lenguajes abstractos de la vanguardia



Carátula del disco
Tangazo. Music of Latin America, The New World Symphony, Michael Tilson Thomas (director), Argo, 1993.

europaea y americana, lo que se ejemplifica en obras como *Rítmica V* (1930) para once percusionistas, de Roldán.

Evidentemente, la relación entre los lenguajes musicales nacionalistas, el desarrollo de la disciplina musicológica y el de discursos de identidad nacional en Latinoamérica, se dio de manera paralela y en un continuo diálogo, validándose uno a través del otro constantemente. Como sugiere el epígrafe que da inicio a este artículo, las músicas indígenas y negras que alimentaron los nacionalismos musicales latinoamericanos fueron utilizadas para recordar a estas comunidades como parte idealista del discurso nacional, mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese Estado-nación. De esta manera, los nacionalismos musicales fueron herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los Estados nacionales de la región. Sin duda, es importante tener en cuenta este valor político de la música para entender cómo el estilo musical y los discursos sobre la música pueden poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte.

Bibliografía citada

PONCE, Manuel M. (1919), «El folk-lore en la música mexicana. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse», *Revista Musical de México* 1, 5: 5-9.

Bibliografía de referencia

- APARICIO, Frances (1998), *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*, Middleton, CT, Wesleyan University Press.
- BÉHAGUE, Gerard (1979), *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall.
- (1998), «Music c. 1920-1980», en L. Bethell (ed.), *A Cultural History of Latin America. Literature, Music, and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press: 311-368.
- CHASTEEN, John Charles (2004), *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque, NM, University of New Mexico Press.
- DOMÍNGUEZ BENJAM, Yarelis (2000), *Caminos de la musicología cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LANE, Jill (2005), *Blackface Cuba, 1840-1895*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- MADRID, Alejandro L. (2008), *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, La Habana, Casa de las Américas.
- (en prensa), «Transnational Cultural Translations and the Meaning of Danzón across Borders», en R. H. Rivera-Servera y H. Young (eds.), *Performance in the Borderlands*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- MANUEL, Peter (2009), «Introduction. Contradance and Quadrille Culture in the Caribbean», en P. Manuel (ed.), *Creolizing Contradance in the Caribbean*, Filadelfia, Temple University Press.
- MCCANN, Bryan (2004), *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham, NC, Duke University Press.
- MENDOZA, Vicente T. (1997) [1939], *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MOORE, Robin D. (1997), *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- (2006), *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- MORENO RIVAS, Yolanda (1995), *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, Escuela Nacional de Música / Universidad Nacional Autónoma de México.
- OCHOA, Ana María (1997), «Género, tradición y nación en el bambuco», *A Contratiempo* 9: 35-44.
- ORTIZ, Fernando (1950), *La africanía en la música folklórica cubana*, La Habana, Editorial Cárdenas y Cía.
- SAAVEDRA, Leonora (2001), «Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Music», tesis de doctorado en Musicología, University of Pittsburgh.

- SANTAMARÍA, Carolina (2007), «El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos», *Latin American Music Review* 28, 1: 1-23.
- SEIGEL, Micol (2009), *Uneven Encounters. Making Race and Nation in Brazil and the United States*, Durham, NC, Duke University Press.
- SPENCER ESPINOSA, Christian (2009), «La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico-mestizo. El caso de la (zama)cueca en el siglo XIX», *Boletín Música* 25: 66-92.
- VEGA, Carlos (1944), *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- VENIARD, Juan María (1986), *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».

Notas

- ¹ Ponce (1919): 9.

Tango: música de muchas naciones

Ricardo Salton

La gestación

Ya desde las primeras reflexiones sobre el tango, las preguntas sobre «los orígenes» desvelaron a periodistas, historiadores, musicólogos y aficionados. Aún hoy, cuando estas discusiones han quedado relegadas al ámbito académico, es habitual que el tema de «los comienzos» del tango aparezca como una curiosidad recurrente. En tal sentido, se ha escrito muchísimo, con seriedad y sin ella. Pero, hasta la fecha, lo más sólido, o al menos lo mejor documentado, considerando la falta de herramientas sonoras sobre esta música en el siglo XIX, está en la *Antología del tango rioplatense*¹. En ella, en el título se esboza ya una herramienta muy significativa: el tango se conformó como especie coreográfico-lírico-instrumental en una zona no estrictamente marcada que está entre el nacimiento y la desembocadura del enorme estuario llamado Río de la Plata y que incluye fundamentalmente dos grandes capitales-puerto: Buenos Aires y Montevideo. Y es tal esa binacionalidad de origen, que la pieza más representativa de la Argentina, casi el himno de los tangos de todos los tiempos, «La cumparsita», fue concebida en Uruguay, como una marchita (y no precisamente como un tango, paradoja de la historia), por el montevideano Gerardo Matos Rodríguez y estrenada por una comparsa de Carnaval en su ciudad hacia 1915.

Pero ¿cómo comenzó todo? La teoría asumida en la citada *Antología* es, en buena medida, la planteada por el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier respecto del viaje que hizo la habanera² hacia España y que, de vuelta en América, pero ahora hacia el sur del continente, se reformuló en tango. Aunque, claro, cualquiera que recorra el género en toda su magnitud histórica y no sólo en su etapa más conocida³ verá que hay una enorme cantidad de componentes que pueden rastrearse. Y es entonces cuando ese esquema algo simplista resulta débil si se pretende explicarlo todo.

El primer aspecto a considerar es el del nombre. Según los estudios más serios, remitiría a ciertos instrumentos de percusión utilizados por los negros en el Río de la Plata y también a los lugares de diversión («tambos» o «tangos») de esos mismos grupos hacia mediados del siglo XIX. Pero no debería confundirse el nombre de herencia africana con lo que terminó siendo el género en sí. Es entonces cuando el rastreo del componente negro se hace más dudoso, sin duda no determinante y muy difícilmente demostrable con las herramientas documentales con que se cuenta; aunque son varios los autores –otra vez, más o menos serios– que siguen sosteniendo esta teoría de la «negritud» del tango⁴.

También en esa lejana prehistoria tanguera podemos encontrarnos con el tango «americano» (término utilizado en España para denominar a veces a la habanera), con el tango andaluz, con el candombe⁵ y con la milonga⁶. Pero, como decíamos, pese a que todas estas músicas y danzas, más la mencionada habanera cubana, existían con anterioridad al tango y a que puede descubrirse algo de cada una de ellas en el género naciente, no es aceptable la idea de que



Juan Maglio «Pacho»,
ca. 1900.

éste sea producto de un cóctel que, en dosis establecidas, terminó dando algo nuevo. Que el tango es un género híbrido es una obviedad irrefutable, porque en rigor no existe el que no lo sea, pero de ahí a establecer un ADN estricto sobre las paternidades hay un trecho peligroso por el que conviene no transitar.

Existe además otro mito que se ha instalado en torno a los comienzos del tango y que estudios recientes han terminado por destruir: el excluyente origen prostibulario. Montevideo y, sobre todo, Buenos Aires fueron ciudades que, por aquellos tiempos, multiplicaron su población en pocos años, a través de una fuerte política inmigratoria que trajo a miles de europeos a América. Eso significó la llegada de muchos hombres solos y de mujeres que fueron traídas –con o sin engaños, pero también solas– para satisfacer las necesidades sexuales de aquellos inmigrantes que buscaban un futuro mejor. Esa mezcla hizo florecer la prostitución y los prostíbulos, lugares que, por la libertad para la cercanía de los cuerpos, sirvieron como multiplicadores de la danza naciente⁷. Sin embargo, eso no debe llevar a la idea de que sólo allí estuvo aquel tango primitivo. Las casas, los «conventillos»⁸ y las celebraciones en lugares públicos fueron también un

importante caldo de cultivo para que los habitantes de estas modernas urbes en formación dieran los primeros pasos tangueros y fueran conformando la coreografía, el ritmo y la melodía que luego serían internacionalmente conocidos⁹.

Los primeros tangos

Aunque las primeras grabaciones son de comienzos del siglo xx y, en consecuencia, es muy difícil saber cómo sonaban efectivamente las piezas anteriores, hay crónicas y partituras para piano que aseguran la presencia del tango ya hacia la segunda mitad del siglo xix. «La chicoba», «Tango de la casera», «Detrás de la liebre iba», «Andate a la Recoleta», «Entrada prohibida», «Dame la lata», «El keko»¹⁰, «Tango de las sirvientas» o «Qué polvo con tanto viento» son algunos de los ahora casi legendarios títulos. Pequeños grupos instrumentales de conformación variable y sin liderazgos fuertes, cantantes de escasa técnica,



Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Aníbal Troilo, José Razzano y Osvaldo Fresedo, década de 1940.

melodías sencillas con ritmo todavía muy emparentado con la habanera y muy marcado en dos tiempos¹¹, letrillas casi siempre picarescas, fueron los elementos que caracterizaron aquellas lejanas composiciones iniciales.

Las etapas del tango en el Río de la Plata: las «Guardias»

Hay una composición de 1897, llamada «El entrerriano», escrita por Rosendo Mendizábal, que marca el comienzo de la historia más grande del tango, lo que la citada *Antología...* reconoce como «el tango como especie constituida». Para muchos, esa pieza es, además, el punto de partida de lo que luego se conocería como la «Guardia vieja». Este periodo, que aficionados y estudiosos suelen llevar hasta alrededor de 1920, fue una etapa de consolidación, de aceptación pública mucho más extendida. En esos años tuvo lugar la primera expansión internacional y el tango se metió en todos los hogares de las clases más diversas. Buenos Aires se transformó en una metrópoli y París enloqueció con esta danza

sensual. Carlos Gardel pasó de ser un cantante criollista al cantor de tangos que se haría internacionalmente famoso, y tanto la radiofonía como la venta de fonogramas, que se expandían masivamente, colaboraron en su difusión. En definitiva, el tango no fue ajeno a la efervescencia social, cultural y económica que vivía el Río de la Plata a comienzos del siglo xx.

A este primer periodo del tango corresponden algunas de las composiciones conocidas luego en todo el mundo, como «El choclo», «La morocha», «Mi noche triste», «Gran Hotel Victoria» o los ya citados «La cumparsita» y «El entrerriano», y autores como Roberto Firpo, Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi, Vicente Greco, Francisco Canaro, Juan Maglio «Pacho» o Arturo Bernstein. Y fue también por esos años cuando el bandoneón¹² terminó por imponerse como un elemento propio y característico de la música naciente.

La siguiente etapa, que podemos fechar, siempre con cierta arbitrariedad, entre 1920 y 1935, corresponde a lo que habitualmente se llama «Guardia Nueva». Entonces se consolida un estilo de canción tanguera mucho más



Enrique Santos Discépolo,
ca. 1930.

elaborada y con textos de grandes poetas, como Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, etc. También en el terreno de la composición se hacen un lugar autores (Juan Carlos Cobián, Enrique Delfino, Carlos Gardel, etc.) que renuevan el tango desde los aspectos melódico, rítmico y, sobre todo, formal y armónico. Aparece un nuevo «instrumento», importantísimo en el desarrollo posterior del género, el «sexteto típico» (integrado por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo), de la mano de uno de los grandes renovadores en el terreno de la orquestación, el violinista Julio De Caro. Hacia el final de la etapa, se constituye la «orquesta típica», una ampliación del anterior sexteto con el agregado de otros dos bandoneones y otros dos violines. Carlos Gardel se transforma en el mayor exponente del tango cantado a partir de sus grabaciones en Francia y España y, especialmente, con la difusión de sus películas. Y, superada la crisis económica internacional, que en Argentina tuvo fuertes repercusiones en la fatídica década de 1930, se despeja el camino para la explosión tanguera masiva y popular de la etapa siguiente.

Ese tiempo posterior, hasta alrededor de 1955¹³, fue el del tango metido en todos los hogares y en todas las reuniones, de la multiplicación de las orquestas típicas para animar en directo bailes populares por todo el país, de la definición de lo que luego se conocería como «estilos orquestales» (de Aníbal Troilo, de Osvaldo Pugliese, de Juan D'Arienzo, etc.), de la presencia del género en todos los medios de comunicación. Fue el periodo que periodistas, historiadores y aficionados bautizarían más adelante como «La época de oro». Para entonces, Buenos Aires se había adueñado prácticamente de todo el podio del tango, mientras que Montevideo hacía convivir esta música y esta danza, en dosis sensiblemente menores, con sus cada vez más importantes candombes (entre la población negra) y murgas (estilo de canto coral de fuerte raigambre española).

Menos precisa, y en buena medida muchos menos estudiada, es la etapa correspondiente a todo lo ocurrido luego. Esta «Tercera Guardia» arranca con la figura enorme de Astor Piazzolla, que terminaría siendo prácticamente excluyente. Pero tampoco deberían soslayarse los intentos, tanto de renovación



Julio De Caro, Libertad Lamarque y Francisco Lomuto durante un reportaje para LR4 Radio Splendid de Buenos Aires. Década del 1940.

como de conservación de las tradiciones, por parte de figuras tan distintas como el gran compositor y pianista Horacio Salgán, el guitarrista y cantor Juan «Tata» Cedrón, el muy popular cantante uruguayo Julio Sosa o músicos como Héctor Varela, Leopoldo Federico, Mariano Mores, José Libertella, etcétera.

Desde el año 1955 hasta hoy han pasado muchas cosas en la cultura popular, y en el tango en particular. Se introdujo el rock and roll, primero, y el «movimiento rock», después, captando el interés de los sectores jóvenes. Se produjo un primer alejamiento del tango por parte de esos grupos por considerarlo «cosa de viejos». Las migraciones internas hacia Buenos Aires durante el proceso industrialista del peronismo hicieron explotar en la capital versiones urbanizadas de géneros antes rurales, en lo que la industria discográfica conoció como «el boom del folclore». Se dijo, y casi se experimentó, que el tango estaba muerto. En los años 80 hubo un espectáculo, triunfante en París y en Nueva York, llamado *Tango argentino*, que volvió a poner el género en la consideración de muchos. Aquel buen éxito en el extranjero repercutió luego en Argentina y se reanimó el movimiento de los bailes de tango («las milongas»), incluso con variantes que

hubieran sido inconcebibles en otras épocas, como el movimiento, minoritario pero significativo, del llamado «tango *queer*» o tango de gays y lesbianas. Se investigó simultáneamente hacia el pasado de los viejos cantores y las viejas orquestas y en las experimentaciones con la música no tonal, el jazz o la música electrónica. La actualidad tanguera permite hoy encontrarse simultáneamente con orquestas típicas (Leopoldo Federico, Rodolfo Mederos, Juan Cedrón, etc.), con importantes cantantes (Guillermo Fernández, Susana Rinaldi, Amelita Baltar, Adriana Varela, María Graña y otros), con buscadores de cambios hacia lo clásico o el jazz (Gerardo Gandini, Gustavo Beytelmann) y con impulsores de la electrónica (Bajofondo Tango Club, Gotán, Tanghetto, etcétera).

La expansión internacional. La diáspora. El «tango *nómade*»

El concepto de «tango *nómade*» para hablar de todo lo que ha sucedido con el género desde que tomó el primer barco hacia Europa a comienzos del siglo xx, se debe al musicólogo argentino Ramón Pelinski. Y fue él, a través de una serie de artículos, *papers* y libros que reúnen escritos suyos y de otros investigadores sobre el tango fuera del Río de la Plata, uno de los más activos animadores de estas cuestiones¹⁴.

Y es que el tango, que nació en el sur del continente americano, se fue instalando en muchas partes y se fue haciendo diferente en cada lugar. Hubo, y hay, un tango a la europea con un modo de baile que sigue haciendo sonreír a los más estrictos habitantes de Argentina y Uruguay (el tango «a la Rodolfo Valentino»). Hubo una multiplicación de la danza, la música y las orquestas en Francia, en España, en Italia, en Finlandia, país que tiene su propio tango y que hasta hace creer a muchos que esta música nació allí. Hubo un interés muy fuerte en Oriente y, hoy, países como China y, muy especialmente, Japón tienen una significativa presencia del género con la visita habitual de artistas rioplatenses o con sus propios creadores e intérpretes. Y no puede olvidarse la fuerte presencia del género, inclusive con la generación de sus propios artistas, en países de América Latina como Chile, Colombia, Cuba, Puerto Rico, Brasil, etcétera.

En general, es la danza la que primero hizo pie en todas partes, quizá por su sensualidad, quizá por la originalidad y libertad de su coreografía, quizá porque, al no necesitar palabras, evitó los inconvenientes que la canción tango sigue conllevando para los no hispanoparlantes (y aun para muchos de ellos por el uso de un *slang* que en nuestros países se conoce como «lunfardo»). Pero así como para norteamericanos, franceses, italianos, japoneses, etc. el tango es fundamentalmente una danza, para otros (colombianos, cubanos y, en parte, también chilenos y españoles) es, sobre todo, una canción que ha quedado fijada en figuras como las de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Azucena Maizani, Libertad Lamarque o Tita Merello, entre tantos otros, que se conocieron a través del cine.

Los medios. La música popular urbana

En cualquiera de los sentidos, y aunque comenzó a forjarse en el siglo precedente, el tango es una típica expresión del siglo xx. Porque, después de

aquellos lejanos tiempos casi prehistóricos, creció, se expandió, se multiplicó y se hizo internacional a partir de las herramientas que brindó el siglo pasado y que marcaron un cambio de paradigmas respecto de todo lo que había sucedido antes. La radiofonía y el desarrollo de los medios de difusión masiva, las grabaciones comerciales de música, el crecimiento de las ciudades en un proceso de urbanización que fue común a muchos lugares, el cine, la universalización de la cultura y del acceso a la información, etc., fueron aspectos fundamentales en la historia de este complejo sonoro-coreográfico. Por cierto, estaban los fundamentos: una danza con un fuerte toque sensual que asombró a todos, una música que era una hibridación aceptable para audiencias numerosas, una poética que se dedicó a hablar de las cuestiones existenciales de ese mundo cambiante con un tono que terminó siendo entendible para muchos. Pero nada hubiera sido posible, al menos no del mismo modo, sin las herramientas que le brindó la época. Con el tango, como con el jazz (un género que tiene más de un punto en común con el rioplatense), nació lo que hoy conocemos como música



Carlos Gardel, 1933.
Fotografía: José María Silva.

popular urbana: expresiones que nos llegan a través de las actuaciones en vivo y de los fonogramas y no desde partituras (como sucede con la música clásica) ni desde la exclusiva tradición oral (como ocurre con el folclore en su sentido antropológico o con las expresiones de los pueblos originarios).

La figura de Gardel

Hemos dejado para el final, sin que eso excluya la gran significación que han tenido tantos otros artistas a lo largo de estos más de cien años de historia tanguera, a la que es, con seguridad, una de las más importantes figuras de todos los tiempos. De lugar y fecha de nacimiento dudosos¹⁵, con una muerte accidental (y «moderna», si se considera que viajar en avión no era tan habitual en 1935) en el aeropuerto de Medellín durante una gira internacional, con una vida personal algo enigmática que él mismo se encargó de construir y con una historia artística que lo puso a la vanguardia en muchos sentidos,

Carlos Gardel es un personaje que excede ampliamente su enorme talento como cantante.

Supo de *marketing* cuando esa palabra ni siquiera figuraba en los diccionarios. Se construyó una imagen. Apeló a los más avanzados sistemas de grabación (hasta llegó a grabar a dúo consigo mismo). Se aprovechó a plena conciencia de la difusión que le brindó el cine. Fue protagonista de los primeros *video-clips* a principios de la década de 1930. Se preocupó por aprender y por relacionarse, y se ocupó simultáneamente de sus negocios y de su arte sin ponerlos en compartimentos estanco. Y fue el prototipo de la gran sonrisa argentina (aunque nadie supone que haya nacido en nuestro país), del gran «cantor nacional», de lo bueno, del referente⁶. Y cuando el tango es hoy en el mundo un género asociado casi con exclusividad a la danza, Gardel es quizá el único que sigue sosteniendo, al mismo nivel, la bandera del canto y de la canción tanguera. Y por eso se merecía este párrafo.

Bibliografía citada

- CIBOTTI, Ema (2009), «Del encanto al desencanto de una élite, en clave de tango», en Teresita Lencina, Omar García Brunelli y Ricardo Salton (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro 'feca ediciones: 41-54.
- DONADÍO, Marisa (1996), «La ciudad de las esclavas blancas», *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango*, año III, número 3, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del Tango.
- GOLDMAN, Gustavo (2008), *Lucamba. Herencia africana en el tango 1870-1890*, Montevideo, Perro Andaluz Ediciones.
- LAMAS, Hugo, y BINDA, Enrique (2008), *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Abrazos.
- NOVATI, Jorge et al. (1980), *Antología del tango rioplatense*, vol. 1: *Desde sus orígenes hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega».
- PELINSKI, Ramón (comp.) (2000), *El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango*, Buenos Aires, Corregidor.
- ROSSI, Vicente (1958), *Cosas de negros*, Buenos Aires, Haceette.

Bibliografía de referencia

- BATES, Héctor y Luis (1936), *La historia del tango. Sus autores*, Buenos Aires, Cía. Fabril Financiera.
- CASARES, Emilio (dir.) (1999-2002), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores [artículos «Tango», «Gardel, Carlos», «Argentina», «Buenos Aires»].
- FERRER, Horacio (1960), *El tango: su historia y su evolución*, Buenos Aires, A. Peña Lilio.
- (1977), *El libro del tango. Crónica & Diccionario 1850-1977*, Buenos Aires, Galerna.
- y DEL PRIORE, Óscar (1999), *Inventario del tango*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

- LENCINA, Teresita, GARCÍA BRUNELLI, Omar, y SALTON, Ricardo (comps.) (2009), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro 'feca ediciones.
- PERALTA, Julián (2008), *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*, Buenos Aires, Ed. Julián Peralta.
- SALGÁN, Horacio (2001), *Curso de tango*, Buenos Aires, Ed. Horacio Salgán.
- VEGA, Carlos (2007)[1966] *Estudios para los orígenes del tango argentino*, edición a cargo de Coriún Aharonián, Buenos Aires, EDUCA.

Notas

- ¹ Novati (1980). Se trata de una obra monumental que constituye el acercamiento musicológico sobre el tango más importante realizado hasta el presente.
- ² Género danzable que lleva el nombre de la capital de la isla caribeña. También conocido como danza cubana o danza habanera.
- ³ Nos referimos al periodo que va, aproximadamente, desde las películas de Carlos Gardel de la década de 1930 hasta la época de gran expansión del género que se prolongó hasta mediados de los años 50.
- ⁴ Véanse, por ejemplo, Rossi (1958) y Goldman (2008).
- ⁵ Música de fuerte herencia africana que en Uruguay conserva una importante vigencia.
- ⁶ Género lírico básicamente rural, al que algunos asignan también origen africano, que coincide con la habanera en su pie rítmico.
- ⁷ Véase, por ejemplo, Donadio (1996). De todos modos, prácticamente toda la bibliografía sobre tango da cuenta de la cuestión prostibularia en el nacimiento del género.
- ⁸ Inquilinatos populares en los que convivían muchas familias, generalmente inmigrantes, provenientes de lugares diversos.
- ⁹ Para más datos, véanse Cibotti (2009) y Lamas (2008).
- ¹⁰ Nombre vulgar con que se denominaba a los prostíbulos en las ciudades rioplatenses de entonces.
- ¹¹ De ahí el mote de «2 x 4» con que sigue llamándose al tango, pese a que hace ya mucho que se escribe y suena en cuatro tiempos.
- ¹² Instrumento aerófono de lengüetas libres, de la familia de las concertinas, inventado por el alemán Heinrich Band a mediados del siglo XIX y llegado al Río de la Plata en circunstancias nunca fehacientemente establecidas.
- ¹³ Fecha en la que se produce el derrocamiento de Juan Perón de la presidencia argentina. A raíz de eso, ocurren fuertes cambios en las cuestiones económicas, políticas, sociales y culturales. Algunos estudiosos lo consideran un punto de inflexión en la historia del tango.
- ¹⁴ Véase Pelinski (2000).
- ¹⁵ Todavía los estudiosos se debaten entre un nacimiento francés y otro uruguayo. Toda la bibliografía sobre Gardel da cuenta de esta controversia.
- ¹⁶ Están aún vigentes en la zona del Río de la Plata expresiones como «es Gardel», para referirse a alguien con un alto grado de excelencia, o «andá a cantarle a Gardel», para buscar un referente con autoridad.

La música colombiana: pasado y presente¹

Egberto Bermúdez

La demonización de la cultura amerindia es el telón de fondo de las noticias sobre música aborigen que nos da Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557). En su *Sumario* (1526) y su *Historia* (1547), recordando sus días en el Darién colombiano a mediados de la década de 1510, describe cómo los cantos aborígenes –que incluían el baile y los instrumentos musicales– fijaban y rememoraban la historia local, y los compara con los de los campesinos de los Países Bajos y de algunas regiones de España². Sin embargo, asocia los chamanes y especialistas rituales indígenas con el Demonio cristiano, a quien identifica como su suprema deidad. Esta visión adquirió prestigio y se convirtió en oficial, apartándose de la tolerancia que mostraba el mismo Colón, que aseguraba que los indígenas no practicaban ninguna idolatría y consideraba que sus bohíos ceremoniales eran equivalentes a los realizados en las iglesias cristianas³.

Desafortunadamente, en los años que vinieron, la visión de Fernández de Oviedo y sus seguidores proporcionó amplia justificación para la destrucción sistemática de la cultura musical amerindia. Las crónicas y narrativas oficiales ofrecen detalles adicionales, como en 1580 en Tenerife, a orillas del río Magdalena, donde se constata la existencia de pares de flautas con aeroducto (una de ellas tocada con una maraca) semejantes a las que hoy sobreviven en las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta (Kogi, I'ka, Wiwa), el Darién y Panamá (Tule), y, con el nombre de gaitas, entre los campesinos de la costa norte del país⁴. Años antes –en 1563–, el cacique de Ubaque (al sureste de Bogotá) organizó –con el permiso de su encomendero– una gran fiesta para el solsticio de invierno (coincidente con la Navidad cristiana) que incluyó música vocal e instrumental, bailes y pantomimas. Los detalles del documento judicial que describe el acontecimiento se han querido interpretar –como sugiere Londoño– como un funeral metafórico de la vencida cultura muisca; sin embargo, también es posible verlo como un acto desesperado de resistencia, semejante a otras rebeliones milenaristas surgidas en México, Guatemala y Perú en los mismos años⁵.





El establecimiento de la Real Audiencia (1550) y de la catedral (1556) en Santafé marcan el comienzo del desarrollo de las tradiciones e instituciones musicales europeas (capilla de música, seminario). Después de unos inicios poco documentados en Santa Marta y Cartagena, sólo alrededor de 1560 encontramos al primer músico profesional en la catedral de Santafé y, una década más tarde, a su alumno como primer maestro de capilla, Gonzalo García Zorro (*ca.* 1548-1617), un cura mestizo hijo ilegítimo de un capitán español analfabeto y una mujer indígena, al que en los años siguientes se le negó la posesión de la canonjía que había obtenido por razón de su estatus racial⁶. En 1584, el nuevo fiscal de la Audiencia trajo con su clientela desde Talavera de la Reina, su ciudad natal, a su antiguo maestro de capilla y compositor, Gutierre Fernández Hidalgo (*ca.* 1547-1623), propiciando así la salida de García Zorro y el nombramiento de aquél como maestro de capilla de la catedral y rector del recién fundado Colegio Seminario de San Luis, que proporcionaba instrucción musical sólo a los hijos de españoles. Pasados dos años y encontrando estrechos sus horizontes profesionales, Fernández Hidalgo abandona Santafé con destino al sur (Quito, Lima, Cuzco y La Plata), dejando a su alumno Alonso Garzón de Tahuste (*ca.* 1558-*ca.* 1651), también hijo de un conquistador menor, por más de tres décadas a cargo de la música de la catedral. En estos años se introdujo el repertorio polifónico internacional, y los manuscritos del siglo xvi que hoy se conservan –como ejemplo de nuestro conservatismo musical y cultural– son los más antiguos de Sudamérica y se sabe que fueron usados hasta después de 1830⁷.

En nuestro caso, la catástrofe demográfica indígena sigue los patrones ya conocidos y, para 1600 aproximadamente, el 80 por 100 de la población indígena había desaparecido. Pequeños grupos de africanos (esclavos y libres) estuvieron presentes desde comienzos del siglo xvi, pero un siglo más tarde se convertirían en el 4 por 100 de la población, número muy significativo teniendo en cuenta que los españoles no llegaban al 1,3 por 100⁸. Desde entonces y hasta comienzos del siglo xix llegarían de África varias oleadas de inmigración forzada que dejaron su huella cultural en un proceso sincrético en el que nuevos niveles culturales de los grupos del comercio esclavista inglés y francés del siglo xviii (ewe, fanti, akan, calabar, kru, temne, mende) se superpusieron a los antiguos de la trata portuguesa del siglo xvi (biafara, zape, balanta, wolof), permitiendo la continuidad de otros horizontes culturales, presentes en el primer periodo y reforzados en el segundo, como el caso de los mande, angola y congo⁹. En 1546 y una vez más en 1573, en Cartagena se prohibió que los negros bailaran con sus tambores en público y, poco más tarde, el jesuita Pedro Claver secuestraba los tambores, que eran devueltos a cambio de un rescate en dinero. En los mismos años, su orden y la de los franciscanos comenzaron a emplear negros (libres y esclavos) en calidad de ministriles¹⁰.

El esquema dual de una «república de indios» segregada de otra «república de españoles» permitió replicar la organización musical catedralicia en los pequeños «pueblos de indios» (especialmente alrededor de Bogotá y Tunja), en donde, de acuerdo con las Ordenanzas Reales, los instrumentistas quedaban exentos de tributo¹¹. Este esquema fue llevado a su máxima expresión en los pueblos, reducciones y misiones a cargo de los jesuitas en la región fronteriza entre Colombia y Venezuela, en donde –como sucedió en Paraguay– la música sirvió de eficaz medio de aculturación¹². Los indígenas, sin embargo,

mantuvieron sus cantos y bailes, y, por ejemplo, en 1591 fueron sorprendidos en Santafé practicándolos y bebiendo chicha¹³. Por su parte, los documentos indican que, en sus casas y para su entretenimiento, los españoles cantaban coplas, romances y décimas, y tocaban adufes, vihuelas, guitarras, arpas, clavicémbalos, virginales y más tarde violines y flautas. Además, el pífano y el tambor, y las trompetas y los timbales (atabales), eran respectivamente los conjuntos musicales de la infantería y la caballería, los primeros usados también por las milicias de civiles¹⁴.

Tres maestros de capilla (dos de la misma familia) controlaron la música de la catedral de Santafé entre 1650 y 1740, como muestra de su estancamiento musical y aversión a nuevas tendencias, lo que se refleja en el repertorio (principalmente de villancicos), con pocas obras del estilo de la cantata y menos del estilo *concertato* italiano. Al contrario del uso de México y Lima, el único violinista italiano llegado a la ciudad, Mateo Medici Melfi, no fue recibido en la catedral seguramente por presión de los violinistas locales, que temían la competencia y la innovación del repertorio.



Baile del bambuco en la aldea de El Bordo, en Carlos Wiener, *América pintoresca. Descripción de viajes al Nuevo Continente por los más modernos exploradores*, Barcelona, Montaner y Simón, 1884.

La música religiosa se sumió en la mediocridad y hacia 1770 ya no hay compositores en la catedral. Las únicas obras del estilo preclásico existentes en el archivo son dos sinfonías incompletas, una de las cuales se dice fue traída para ser interpretada en la toma de posesión del arzobispo Baltasar J. Martínez Compañón en 1791¹⁵.

Las reformas borbónicas trajeron en 1784, con el Regimiento de la Corona, instrumentos desconocidos, como los clarinetes y las trompas, y el establecimiento de coliseos de comedias en Cartagena (1772) y Santafé (1793)¹⁶. Ya en 1804, los bailes locales (torbellino y manta) alternaban en los bailes de la elite en Santafé con el *minuet* y el *passpied* franceses y el fandango y la jota españoles¹⁷. Los músicos militares participaban asimismo en la actividad musical del coliseo y de la catedral, y, al parecer, también los miembros de la elite, pues sabemos que Rafaela Isasi (1759-1834), esposa del hijo del marqués de San Jorge, cantó las tonadillas cuando en el coliseo local se celebró la victoria de los españoles contra los ingleses en Buenos Aires en 1808¹⁸.

Los bailes llamados bundes produjeron amplia documentación en Cartagena desde 1768, cuando se pide información sobre ellos desde la península, hasta

1781, cuando las autoridades locales responden que eran «universales y muy antiguos» en la región y que resultaba difícil evitar que a ellos concurrieran «indios, mulatos, mestizos, negros, zambos y otra castas inferiores», quienes allí bailaban, cantaban versos lascivos y bebían aguardiente, guarapo y chicha¹⁹. Esta población, llamada de libres «de todos los colores», constituía –contando a los indios– la mayor parte (entre el 60 y 80 por 100) de la población de la costa norte colombiana²⁰. Hoy, estos bundes, junto con el porro y el chandé de la zona, constituyen las supervivencias de rituales (con cantos y bailes) de origen africano-occidental, presentes también en forma marginal en otros países de Latinoamérica y el Caribe, y que nos dan una idea de cómo se consolidó el perfil regional de las músicas colombianas²¹.

Por otra parte, la elite colonial incorporó retóricamente a los indígenas en sus festividades públicas y, en 1747 –para la celebración de la jura de Fernando VI en Papayán–, los indígenas (reales o disfrazados) alternaron con pigmeos, gigantes, turcos, armenios y deidades griegas, bailando y tocando violines,



Ramón Torres Méndez (dibujante) y Víctor Sperling (grabador), *El bambuco*. Bogotá, 1910. Litografía. Bogotá, Colección Banco de la República de Colombia.

guitarras, flautas y tiples, todos representando simbólicamente el mundo a los pies del nuevo monarca²². Después de la independencia, las alegorías de América indígena en banderas, monedas, jeroglíficos, discursos, poesía, música y baile se convirtieron en la forma preferida de mostrar el nuevo orgullo nacional²³. Sin embargo, los indígenas reales transitarían otros caminos y, desde el siglo XVIII, sus comunidades, acosadas por presión económica y militar, huyeron a la periferia, donde mantuvieron sus culturas y lenguas hasta ser «redescubiertas» en el siglo XIX. La música y el baile de campesinos, negros e indígenas fueron también protagonistas en la literatura costumbrista del momento, ficción que más tarde se convertiría en historia, ayudando a consolidar los estereotipos regionales con sus negros alegres y descomplicados, mestizos maliciosos, mulatas sensuales y licenciosas e indios derrotados y tristes.

A lo largo de los siglos XIX y XX, la relación entre música y política desempeñó un importante papel en los procesos de definición de la «colombianidad». La independencia reubicó nuestra dependencia económica y, en el prospecto para inversores publicado en Londres en 1822, se incluyeron, como parte de la

mercancía ideal para las nuevas naciones, modernos instrumentos europeos (pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal)²⁴. Las canciones patrióticas emergieron también como parte de la influencia foránea en las guerras de independencia y, más tarde, era identificado un repertorio nacional por extranjeros como Henry Price (1819-1863), músico y pintor aficionado, quien, junto con artistas como el pianista Manuel M. Párraga (1835-1906), crearían el primer paradigma de «música nacional» usando el piano, el instrumento burgués por excelencia, y los modelos de un repertorio de circulación masiva compuesto por piezas de baile, selecciones de ópera y piezas «brillantes» y de bravura. Muy pocos artistas y compañías de ópera y de zarzuela, que en ocasiones combinaban ambos repertorios, completaron la escasa oferta musical existente hasta finales del siglo.

Durante el siglo xx, la creación en la música académica ha oscilado entre el nacionalismo y el universalismo, opciones que, al parecer, mantienen hoy su vigencia. Después de su regreso de París en 1909, Guillermo Uribe Holguín (1880-1972), miembro de la elite bogotana, intentó, con nuevos repertorios e ideas, convertir la vieja Academia Nacional de Música en un Conservatorio. Su visión internacionalista chocó con los músicos locales, generando una división que fue alimentada más con prejuicios e ignorancia que con verdaderos argumentos musicales. La música popular tuvo las mismas limitaciones y aquella «música nacional» consolidada en las dos últimas décadas del siglo anterior basada en el bambuco, el pasillo y la danza, mantuvo su vigencia –enriquecida y modificada– sólo hasta los años 40. En ese momento –de grandes cambios sociales y económicos y bajo presión de las compañías fonográficas internacionales– se comenzó a reemplazar por otro paradigma, el de la música «caliente» o bailable, encarnado por Luis Eduardo «Lucho» Bermúdez (1912-1994) y modelado en tendencias internacionales y caribeñas, pero todavía basado en las tradiciones musicales campesinas costeñas.

A mediados de los años 70, las modas internacionales, desde la salsa hasta la música disco, desafiaron la supremacía de la cumbia y otros géneros bailables (porro, gaita), pero la industria fonográfica y los medios de comunicación locales encontraron en el vallenato una estrategia ideal para resurgir en medio de los dramáticos cambios que dejó el primer embate del narcotráfico en la sociedad colombiana.

En los años 60 se asimiló lentamente la cultura del rock, pero con el tiempo perdió la batalla ante el pop internacional en español y la música local de baile adaptada al público joven (Los Hispanos, Los Graduados), productos muy exitosos logrados en Medellín, el epicentro de la industria fonográfica nacional. La ideología revolucionaria estimuló la música de protesta local (Pablus Gallinazus, Ana y Jaime, Nelson Osorio), pero sus modelos eran extranjeros y resultaban demasiado intelectuales para los mismos guerrilleros, quienes preferían las rancheras y corridos, y modelaban su imagen en la de los héroes del cine mexicano²⁵.

El persistente y fuerte nacionalismo cultural colombiano, junto con las esperanzas abiertas por la Constitución de 1991, abonaron el terreno para la adopción y el reciclaje de tradiciones musicales locales y étnicas a través de la industria fonográfica y los medios de comunicación, dando como resultado una gran gama de fusiones y *revivalismos*. Muchos han sido y son usados por agentes que van desde el gobierno hasta la empresa privada para promocionar sus propias agendas de «colombianidad».

Las estrellas del pop colombiano, inmersas también en el torbellino de nuestro conflicto social y armado, buscan inclinarse a lo político, aunque se quedan cortas, contentándose con proyectos filantrópicos, mientras corean manidos estribillos sobre la paz y la reconciliación. Carlos Vives (1961) y Juan Esteban Aristizábal (1972) –conocido como Juanes– surgieron de los dos polos del pop latino, Miami (Sony) y Los Ángeles (Warner) respectivamente, y se consideran representantes de las culturas regionales costeña y antioqueña. Sin embargo, sus inanes textos están lejos de articular las duras realidades colombianas como lo hacían las coplas o como hacen los llamados «corridos prohibidos» y la «música de despecho» para la población marginal en las zonas de frontera asediadas por el narcotráfico y múltiples formas de violencia²⁶. Desde su privilegiado lugar en la escena del pop internacional, Shakira Isabel Mebarak Ripoll (1977), nacida en Barranquilla y conocida simplemente como Shakira, explora sus raíces medio-orientales como buen ejemplo del clásico orientalismo de Edward Said, con sus obligadas voces ululantes y sensuales danzas del vientre.

Con una sociedad profundamente dividida, hoy Colombia está empantanada en una extrema polarización y con niveles muy degradados de debate. A finales del 2007, Los Hermanos Zuleta (dueto vallenato) ganaron el Grammy Latino, aunque meses antes la prensa nacional informó de la existencia de una grabación en vivo de amplia circulación en la que avivaban a los líderes paramilitares del Cesar, su departamento, por lo cual uno de ellos es hoy investigado judicialmente. Por otra parte, las minorías afrocolombianas e indígenas, y sus culturas y músicas, se hallan irremediablemente atrapadas en el fuego cruzado de nuestro conflicto armado, que incluye a ejército, guerrilla, contratistas y asesores norteamericanos, narcotraficantes y paramilitares. Para terminar, apuntamos que los medios de comunicación se han apoderado de casi todos los géneros musicales populares (como ocurrió con la champeta en los noventa), así como la notoria ausencia de gente capaz de glosar nuestra realidad social. Tal es el caso del vallenato –el más popular género musical colombiano–, que, confirmando la tesis de Gilard de que no es un verdadero género narrativo, no logra asumir la realidad como lo hacen los corridos del México de hoy. Estamos aún a la espera de esas voces independientes²⁷.

Bibliografía citada

- ALZATE, Alberto (1980), *El músico de banda: Aproximación a su realidad social*, Montería / Bogotá, Editorial América Latina.
- BELL LEMUS, Gustavo (1991), «La universal relajación y corrupción de costumbres de los fieles», *Cartagena de Indias de la Colonia a la República*, Bogotá, Fundación Simón y Lola Guberek.
- BERMÚDEZ, Egberto (1995), *Historia de la música en Colombia: música indígena, tradicional y cultura musical en el periodo colonial, siglos XVI-XVIII*, Bogotá, manuscrito inédito.
- (1998-1999), «La música en las misiones jesuitas de los Llanos orientales colombianos, 1725-1810», *Ensayos. Historia y Teoría del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas V*: 141-166.

- (1999), «The Ministriles tradition in Latin America: Part One: South America 1. The cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia) in the Seventeenth Century», *Historical Brass Journal*: 149-162.
- (2001), «Urban musical life in the European colonies: examples from Spanish America», *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. Fiona Kisby, Cambridge, Cambridge University Press : 167-180.
- (2002-2003), «Poro-Sande-Bunde: vestigios de un complejo ritual de África Occidental en la música de Colombia», *Ensayos. Historia y Teoría del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas VII*: 9-56.
- (2004), «Del tequila al aguardiente», *Horas. Tiempo Cultural DC 3* (febrero): 38-42.
- (2005), «Contrabando de esclavos en la costa atlántica colombiana y su origen africano, 1720-1745», *Memoria. Archivo General de la Nación* 12: 92-115.
- (2006), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte I», *Cátedra de Artes, Universidad Católica de Chile* 3 (II semestre): 81-108.
- (2007), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Parte II», *Cátedra de Artes, Universidad Católica de Chile* 4 (I semestre): 63-90.
- (2008), «From Colombian “National Song” to “Colombian Song”: 1860-1960», *Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs* 53: 167-299.
- (2009), «Jacques Gilard y la música popular colombiana», *Caravelle. Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien* 93: 19-40.
- (2010), «“Gold was music to their ears”: Conflicting sounds in Santafé (Nuevo Reino de Granada), 1540-1570», en Geoff Baker y Tess Knighton (eds.), *The Resounding City*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRIONES DE PEDRAZA, Bartolomé (1983), «Descripción de Tenerife II», *Relaciones geográficas de la Nueva Granada*, ed. Víctor M. Patiño, Cali, Imprenta Departamental.
- COLÓN, Hernando (1932) [1571], *Historia del Almirante Don Cristóbal Colón por su hijo Don Hernando*, Madrid, Librería de Victoriano Suarez, vol. II.
- CURTIN, Philip (1969), *The Atlantic Slave Trade: A census*, Madison, WI, The University of Wisconsin Press.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1979) [1526], *Sumario de la natural historia de las Indias*, ed. J. Miranda, México, FCE.
- GILARD, Jacques (1987), «Vallenato: ¿cuál tradición narrativa?», *Huellas* 19 (abril): 60-68.
- IBÁÑEZ, Pedro M. (1989) [1891], *Crónicas de Bogotá*, Bogotá, Academia de Historia de Bogotá / Tercer Mundo, 3.^a ed., vol. II.
- KÖNIG, Hans-Joachim (1994), *En el camino hacia la Nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856*, Bogotá, Banco de la República.
- LEE LÓPEZ, Alberto (1963), «Clero indígena en el Arzobispado de Santafé en el siglo XVI», *Boletín de Historia y Antigüedades* 50, 579-581: 3-86.
- LONDOÑO, Eduardo (2001), «El proceso de Ubaque de 1563: la última ceremonia religiosa pública de los muisca», *Boletín Museo del Oro* 49 (julio-diciembre). Disponible también en línea: <http://www.banrep.gov.co/museo/esp/boletin>.
- PALACIOS PRECIADO, Jorge (1989), «La esclavitud y la sociedad esclavista», *Nueva Historia de Colombia*, vol. I, Bogotá, Planeta.
- STEVENSON, Robert (1970), «The First New World Composers: Fresh Data from Peninsular Archives», *Journal of the American Musicological Society* 23, 1.

- (1970), *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, OAS General Secretariat.
- TOVAR PINZÓN, Hermes *et al.* (1997), *La estación del miedo o la desolación dispersa*, Bogotá, Ariel Historia.
- TOVAR PINZÓN, Hermes *et al.* (1994), *Convocatoria al poder del número: Censos y Estadísticas de la Nueva Granada*, Bogotá, Archivo General de la Nación.
- VALTIERRA, Ángel, S. J. (1980a), *Pedro Claver. El santo redentor de los negros*, vol. I, Bogotá, Banco de la República.
- (1980b), *Pedro Claver. El santo redentor de los negros*, vol. II, Bogotá, Banco de la República.
- VARGAS, Julián, y ZAMBRANO, Martha (1990), *La sociedad de Santafé colonial*, Bogotá, CINEP.

Notas

- ¹ Las ideas principales de este texto están basadas en las de mi ensayo para el *Colombia Reader*, ed. Ann Fransworth-Alvear, Marco Palacios y Ana M. Gómez López, Durham, NC, Duke University Press, en prensa.
- ² Fernández de Oviedo (1979): 124-125.
- ³ Colón (1932): 28-30.
- ⁴ Briones de Pedraza (1983): 57. Una flauta con aeroducto es un aerófono en el que el aire se inyecta a través de un aeroducto o canal separado del cuerpo del instrumento.
- ⁵ Londoño (2001). Véase también Bermúdez (2010, en prensa).
- ⁶ Lee López (1963): 40-42.
- ⁷ Stevenson (1970).
- ⁸ Véanse Tovar Pinzón *et al.* (1994): 17-31, y (1997): 61-64, y Palacios Preciado (1989): 161-163.
- ⁹ Curtin (1969) y Bermúdez (2005).
- ¹⁰ Stevenson (1970): 98, y Valtierra (1980a): 452, y (1980b): 204-213.
- ¹¹ Bermúdez (1999).
- ¹² Bermúdez (1998-1999)
- ¹³ Vargas y Zambrano (1990): 54.
- ¹⁴ Bermúdez (2001).
- ¹⁵ Stevenson (1970): 6. La pieza es de Johann C. Cannabich (1731-1798).
- ¹⁶ Bermúdez (1995): 222.
- ¹⁷ Ibáñez (1989): 261.
- ¹⁸ Ibáñez (1989): 256.
- ¹⁹ Alzate (1980): 28-30, y Bell Lemus (1991): 156-157.
- ²⁰ Tovar Pinzón *et al.* (1997): 500-501, 516-517 y 533.
- ²¹ Bermúdez (2002-2003).
- ²² Bermúdez (1995): 198.
- ²³ Bermúdez (2008) y König (1994).
- ²⁴ Véase el documento *Colombia: Being a Geographical Statistical, Agricultural, Commercial and Political account of that country adapted for the general reader, the merchant and the colonist*, Londres, Baldwyn, Cradock and Joy, 1822, II: 159.
- ²⁵ Bermúdez (2004).
- ²⁶ Bermúdez (2006 y 2007).
- ²⁷ Véase Gilard (1987) y Bermúdez (2009).

Investigadores participantes en este libro

Olavo Alén (Cuba)

Se gradúa en la especialidad de piano en la Escuela Nacional de Artes de La Habana en 1969. Comienza en ese año sus estudios de musicología con Argeliers León. En 1977 obtiene su título como musicólogo en la Universidad Humboldt de Berlín. Meses después obtiene el premio Humboldt y comienza su doctorado en esa misma universidad, donde obtiene el título de Doctor Philosophiae en 1979. Entre 1979 y 2006 es director fundador del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana en La Habana. A partir de ese último año es asesor de la presidencia en el Instituto Cubano de la Música.

Alfonso Arrivillaga (Guatemala)

Nació en Guatemala en 1959. Estudió Antropología en la Universidad de San Carlos de Guatemala (Usac). Más tarde se especializó en etnomusicología en el Instituto de Etnomusicología y Folklore en Caracas (Venezuela) y realizó estudios de maestría en París 8 y diplomado de Estudios Avanzados en la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1981 es investigador titular y encargado del Área de Etnomusicología del Centro de Estudios Folklóricos. Es autor de la serie de discos *Encuentros de Músicos de la Tradición Popular y Tradicional de Guatemala* –entre otros– y de numerosas publicaciones, entre las que se encuentra *Aj' Instrumentos Musicales Mayas* (Universidad Intercultural de Chiapas); además es co-editor de la *Revista de Etnomusicología Senderos* (Usac).

Egberto Bermúdez (Colombia)

Egberto Bermúdez realizó estudios de musicología e interpretación de música antigua en el Guildhall School of Music y el King's College de la Universidad de Londres. En la actualidad es profesor titular y maestro universitario del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Universidad Nacional de Colombia. Ha publicado numerosos trabajos sobre la historia de la música en Colombia, la música tradicional y popular, y los instrumentos musicales colombianos. Fundador y director del grupo CANTO, especializado en el repertorio español y latinoamericano del periodo colonial, en 1992, junto con Juan Luis Restrepo, estableció la Fundación De Música, entidad cuyo objetivo es dar a conocer, tanto al público en general como al especializado, los resultados de la investigación sobre el pasado musical de la región. Presidente de la Historical Harp Society desde 1998 hasta 2001, en la actualidad es director del IIE.

Gonzalo Camacho (México)

Gonzalo Camacho Díaz es académico de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Imparte cátedra en el programa de Licenciatura en Etnomusicología y Posgrado en Música. Es coordinador del Seminario de Semiología Musical en la misma institución. Sus trabajos de investigación se han centrado en las culturas musicales de México, con énfasis en la región huasteca. Como resultado de sus investigaciones ha editado discos compactos y publicado varios artículos en revistas especializadas y de difusión. Como músico forma parte del Grupo Jaranero.

Claudio F. Díaz (Argentina)

Claudio Fernando Díaz es magíster en Sociosemiótica y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Es profesor por concurso de Sociología del discurso en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Es director del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Ha investigado sobre la música popular argentina desde una perspectiva sociodiscursiva. Es autor de *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (2005) y de *Variaciones sobre el «ser nacional». Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (2009).

Victoria Eli (Cuba)

Musicóloga y profesora de la Universidad Complutense de Madrid desde 1997, fue directora del Departamento de Investigaciones Fundamentales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1978-1997), profesora del Instituto Superior de Arte de Cuba (1982-1997) y directora adjunta del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002). Ha publicado



...haciendo música cubana (1989) y *Música latinoamericana y caribeña* (1995), junto a Zoila Gómez, *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba. Atlas* (1995-1997), *La música entre Cuba y España. Tradición y contemporaneidad*, con M.^a de los Ángeles Alfonso (1999), y, junto a Marta Rodríguez Cuervo, *Leo Brouwer. Caminos de la creación* (2009).

Marita Fornaro (Uruguay)

Marita Fornaro Bordoli es licenciada en Musicología (1986), en Ciencias antropológicas (1983) y en Ciencias históricas (1978) por la Universidad de la República, Uruguay. Es especialista en Etnomusicología (INIDEF, Caracas, 1982). Ha obtenido el DEA en el Doctorado en Música y en el Doctorado en Antropología de la Universidad de Salamanca. Ha desarrollado investigaciones en Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Cuba, México, España y Portugal. Sus principales campos de trabajo son la cultura y la música populares y la música en las instituciones teatrales. Ha publicado libros, artículos, CDs y DVDs. Es directora de la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y coordinadora de su Departamento de Musicología.

Gustavo Goldman (Uruguay)

Gustavo Goldman es licenciado en Musicología (Udelar) y maestrando en Estudios Humanos, opción Historia rioplatense (Udelar). Desde 1990 investiga sobre la cultura y la música de la población afrodescendiente, temas sobre los que ha publicado diversos libros y artículos. Es docente de la Escuela Universitaria de Música, Udelar.

Juan Pablo González (Chile)

Juan Pablo González es profesor titular del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles. Su línea de investigación privilegia el estudio analítico, socio-estético e histórico-social de la música popular en Chile y sus esferas de influencia. También realiza estudios de música chilena de concierto, considerando su relación con las vanguardias europeas y los lenguajes locales. Es co-autor de dos volúmenes sobre la historia social de la música popular en Chile entre 1890 y 1970, y de treinta artículos publicados en revistas académicas de Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Cuba, Estados Unidos, Alemania y España.

Sydney Hutchinson (Estados Unidos)

Sydney Hutchinson se doctoró en Etnomusicología en la New York University con una tesis sobre el merengue típico transnacional. Actualmente reside en

Berlín, donde es becaria de la Fundación Humboldt en el Archivo Fonogramático del Museo Etnológico. En 2010 se ha unido a la facultad de la Syracuse University como profesora asistente de Etnomusicología. Su libro sobre bailes populares mexicano-americanos recibió una mención de honor del premio De La Torre Bueno a los mejores libros sobre danza, y sus artículos sobre el merengue típico, la salsa, el ballet folclórico y otros temas aparecen en varias antologías, así como en revistas académicas como *Ethnomusicology* y *Journal of American Folklore*.

Javier León (Perú-Estados Unidos)

Javier F. León es un etnomusicólogo peruano que ejerce en la Facultad de Folklore y Etnomusicología de la Universidad de Indiana. Se ha especializado en música popular peruana y música de la diáspora africana en América Latina con un enfoque en el nacionalismo, la nostalgia y memoria colectiva, la globalización y el uso del patrimonio inmaterial como recurso cultural. Ha publicado en *Revista de Música Latinoamericana*, *Foro Etnomusicológico*, *Revista para la Investigación de la Música Negra*, *Reportes Selectos de Etnomusicología* y en el libro *Música y los derechos culturales*, editado por Andrew Weintraub y Bell Yung.

Alejandro L. Madrid (México-Estados Unidos)

Alejandro L. Madrid es doctor en Musicología y Estudios culturales interdisciplinarios por la Ohio State University. Ha recibido el Premio Woody Guthrie de la IASPM-Rama EEUU (2010), el Premio de Musicología Casa de las Américas (2005) y el Premio de Musicología Samuel Claro Valdés (2002). Además ha publicado los libros *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World* (2008), *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México post-revolucionario, 1920-1930* (2008) y co-editado *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario* (2007). Actualmente es profesor asociado de Estudios latinoamericanos en la Universidad de Illinois en Chicago.

Julio Mendivil (Perú)

Músico, etnomusicólogo y escritor peruano radicado en Alemania, ha publicado *La agonía del condenado* (1998), *Todas las voces: artículos sobre música popular* (2001), *Ein musikalisches Stück Heimat: ethnographische Beobachtungen zum deutschen Schlager* (2008) y *Del juju al uauco: un estudio arqueomusicológico sobre las flautas de cérvido en la región Chinchaysuyu del imperio de los Incas* (2010). Ha sido investigador del Departamento de Etnomusicología de la Universidad de Música y Teatro de Hannover. Actualmente dirige la cátedra de Etnomusicología en el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia.

Claudio Mercado (Chile)

Licenciado en Antropología con mención en Arqueología y magíster (c) en Musicología, ambos grados obtenidos en la Universidad de Chile, ha centrado sus investigaciones en el ámbito de los campesinos de la zona central de Chile y en las comunidades indígenas del alto Loa, norte de Chile. Es autor de libros y vídeos documentales relacionados con la investigación etnomusicológica. Es creador del Archivo de Música Indígena, del Archivo de Vídeos Etnográficos y de la página *web* del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde trabaja como coordinador del Área Audiovisual. Asimismo, es fundador del grupo de música de fusión étnico-contemporánea La Chimuchina.

Hugo J. Quintana (Venezuela)

Es profesor en Ciencias Sociales, mención Historia (UPEL), magíster en Historia de Venezuela (UCAB) y doctor en Humanidades por la Universidad Central de Venezuela (UCV). Realizó sus estudios musicales en conservatorios de Caracas, donde egresó como ejecutante en guitarra clásica y director coral. Ha realizado una amplia labor docente y es profesor-investigador de la UCV. Allí ha trabajado como jefe del Departamento de Música, coordinador de la Maestría en Musicología Latinoamericana, director de la Escuela de Artes, representante profesoral principal en el consejo de la Facultad de Humanidades Educación y coordinador de Extensión de la misma Facultad. Fue miembro de la junta directiva de FUNVES y co-fundador y director de la *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*. Ha participado como ponente en diversos congresos musicológicos nacionales e internacionales, y es autor de un importante número de artículos que buscan reconstruir la memoria musical del país.

Carlos Ruiz (México)

Licenciado en Etnomusicología por la Escuela Nacional de Música de la UNAM, desde el año 2002 trabaja como investigador a tiempo completo en la Fonoteca del INAH. Durante seis años colaboró como investigador en el Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México. Sus investigaciones se han centrado en la música tradicional afrodescendiente mexicana. Prepara un libro en torno al fandango de artesa de la Costa Chica para su próxima publicación. Actualmente es pasante de la maestría en Música de la Escuela Nacional de Música, en la que realiza una tesis sobre el desarrollo de la etnomusicología en México.

Irma Ruiz (Argentina)

Doctora de la Universidad de Buenos Aires (UBA), área Antropología, y profesora de Música del Conservatorio Municipal, investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET), profesora consulta de la

UBA, cátedra de Antropología de la Música, Facultad de Filosofía y Letras, ex directora del Instituto Nacional de Musicología (INM) (1983-1985; 1994-1996), ex investigadora y jefa de la División Científico-Técnica del INM (1971-1996), presidenta de la Asociación Argentina de Musicología (1988-1994) y directora por Argentina del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1989-2002). Se especializa en el estudio antropológico-musical de los grupos aborígenes de Argentina y otros países sudamericanos, especialmente *mbýá-guaraní*.

Ricardo Salton (Argentina)

Ricardo Salton es argentino, nacido en Buenos Aires en 1958. Obtuvo el título de licenciado en Musicología en la Universidad Católica Argentina. Trabajó como investigador y ejerció la docencia en distintas instituciones universitarias de su país. Fue director-fundador del DIM (Centro de Documentación e Investigación Musical) y coordinador ejecutivo de la Dirección General de Música del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Ha presentado ponencias en congresos de musicología y publicado artículos en revistas especializadas, dentro y fuera de su país. Desde 1986, ejerce el periodismo musical y escribe con regularidad en el diario *Ámbito Financiero* y en la revista *Noticias*, ambos de Buenos Aires. En la actualidad, participa en el equipo de investigación para el proyecto «Antología del tango rioplatense. Vol. 2», en el Instituto Nacional de Musicología de Argentina.

Walter Sánchez (Bolivia)

G. Walter Sánchez Canedo (Bolivia, 1962) es sociólogo, posgrado en Estudios Étnicos Andinos, Ph. D. en Arqueología (Uppsala University, Suecia), director por Bolivia del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (España), coordinador del Festival Nacional Luz Mila Patiño, docente de pre- y posgrado en la Universidad Mayor de San Simón (UMSS), investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas-Museo Arqueológico (UMSS). Ha publicado libros y artículos sobre música y cosmología indígena, identidades, gestión cultural, patrimonio y arqueología del paisaje. Actualmente trabaja temáticas de Sociología, Historia y Antropología visual.

Christian Spencer Espinosa (Chile)

Christian Spencer Espinosa (1973) es titulado en Sociología y licenciado en Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde 1997 ha ejercido la investigación en temas de cultura, sociología y música, así como la interpretación en diversas agrupaciones musicales. Ha publicado artículos de corte sociohistórico y etnomusicológico en libros compilatorios y revistas chilenas y extranjeras, como *Trans* o *Cuadernos de Música Iberoamericana*. En la actualidad finaliza su doctorado en Etnomusicología en régimen de co-tutela entre las universidades Nova de Lisboa y Complutense de Madrid, con una tesis sobre la cueca urbana chilena de los últimos veinte años.

Guillermo Wilde (Argentina)

Guillermo Wilde es doctor en Antropología social por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado varios artículos sobre etnohistoria de las misiones jesuíticas y etnografía de los guaraníes contemporáneos, además de ensayos sobre antropología histórica y estética. Ha sido becario de diversas instituciones de Argentina y otros países (AECI, DAAD, British Council, John Carter Brown Library, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, entre otras). Actualmente es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina). En 2008 recibió el Premio Latinoamericano de Musicología «Samuel Claro Valdés» (Pontificia Universidad Católica de Chile). En 2009 publicó el libro *Religión y poder en las misiones guaraníes*.



ANEXO

Lista de registros sonoros contenidos en el disco adjunto

La siguiente lista pretende ser una muestra de la diversidad sonora de la cultura iberoamericana estudiada a lo largo de este libro. Como criterio general, hemos procurado mantener un equilibrio entre los distintos formatos de grabación (desde registros obtenidos en trabajo de campo hasta producciones hechas dentro de las industrias musicales locales –independientes o no– o transnacionales), la representatividad de las etnias a las que nos hemos referido en el libro, las divisiones político-administrativas existentes en los últimos dos siglos (países) y los tipos de agrupación instrumental derivados de la práctica social de las distintas vertientes étnicas aquí tematizadas.

El orden de las pistas está en correlación con el orden que ha seguido el conjunto del libro, partiendo desde lo indígena, siguiendo con lo luso-hispánico y avanzando luego hacia lo africano, para posteriormente exponer los procesos de mestizaje. Para conocer las bases que fundamentan la elección de estos grupos raciales así como la forma en que han sido comprendidos, remitimos a la introducción de este libro.

Para realizar esta selección, se ha consultado a etnomusicólogos, folcloristas, musicólogos, antropólogos y conservadores de archivos y centros de documentación musicales de más de diez países distintos de la región, quienes además –en la mayor parte de las ocasiones– han realizado las descripciones de los registros que más abajo se incluyen. En cualquier caso, esta lista no puede entenderse como una referencia exhaustiva o definitiva de toda una región, sino más bien como un pequeño ejemplo de su diversidad, que pretende informar acerca del modo en que suena la cultura musical de esta parte del mundo.

1. Azul *wenu tayil* o *tayil* del cielo (invocación mapuche)

01:51

DESCRIPCIÓN: invocación cantada a las figuras divinas y ancestros cosmológicos de la cultura mapuche. Como todos los cantos sagrados, es ejecutado por mujeres, pero este *tayil* se expresa en un espacio y un tiempo privilegiados del ritual anual *ngillatun*: delante del centro ceremonial y al amanecer. Obsérvese la técnica de ejecución en canon: comienza la tayilquera principal y la otra voz (o voces restantes) entra/n, sucesivamente, produciendo un desfase entre sí.

EJECUTANTES: Emelinda Romero de Puel y Juana Puel.

REFERENCIA: registro obtenido en trabajo de campo por la investigadora Irma Ruiz, del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega». Grabado en La Angostura, Neuquén (Argentina), en 1977.

2. Lloro o ayalaya de mujer wayú (canto wayú)

00:57

DESCRIPCIÓN: lloro o ayalaya de mujer wayú registrado en trabajo de campo. El lloro es el canto de una plañidera que asiste a los velorios y al segundo tiempo de los entierros.

REFERENCIA: *Música de los aborígenes de Venezuela*, Misión INIDEF, 1982; trabajo de campo realizado por los profesores de este organismo junto a becarios de la OEA en la Guajira venezolana y colombiana, FUNDEF, 1949, pista 17.

3. *Nassassari*

03:51

DESCRIPCIÓN: fragmento de la pieza musical que acompaña la Danza del Mitote bailada en el pueblo náayari (cora), procedente de Jesús María, municipio del Nayar, Nayarit (México), donde está implícito un sentido ritual de conciliación con la naturaleza con asociaciones a deidades animales como el venado y los pájaros. La grabación fue realizada en los estudios del Instituto Nacional Indigenista de México durante el VI Festival de Música y Danza Indígena en la Ciudad de México en 1995, y en ella se aprecia el sonido del *tuunama* (arco musical de origen americano-africano).

EJECUTANTES: don Melesio de Jesús Rojas.

4. *Sacsayhuamán* (huayno)

04:26

DESCRIPCIÓN: canción tradicional con forma de huayno registrada por el investigador Xavier Bellenger en Cuzco (Perú) en 1988. Este estilo de canto acompañado con arpa es una forma tradicional de expresión de la zona andina. El título se refiere a la fortaleza de origen inca que durante largo tiempo defendió la ciudad imperial.

EJECUTANTE: Leandro Apaza, arpa y canto, músico no vidente e itinerante, originario de Anta.

5. Payada de Eduardo Moreno y José Curbelo (payada o verso improvisado)

06:17

DESCRIPCIÓN: payada o verso improvisado. El siguiente registro ejemplifica el tipo de desafío poético característico entre repentistas del Cono Sur. En este caso, el encuentro entre dos payadores se desarrolla sobre una estructura poética de décima espinela con acompañamiento musical de milonga, el ritmo más empleado por payadores argentinos y uruguayos en la actualidad. Varios de los temas más frecuentes en este tipo de improvisación son utilizados aquí, entre ellos, la vocación y el talento del payador y las referencias «cultas».

EJECUTANTES: Eduardo Moreno y José Curbelo.

REFERENCIA: *El arte del payador*, vol. I, SONDOR, 2002, pista 9.

6. Chapie Zuichupa (pieza musical virreinal)

02:18

DESCRIPCIÓN: pieza musical que ofrece un perfecto ejemplo de la música escrita para las capillas de las misiones de los jesuitas, llamadas «reducciones», fundadas entre los pueblos indígenas de América del Sur en los siglos XVII y XVIII. La producción misional posee rasgos originales, fruto de un intenso intercambio con los indígenas, que la diferencian, por ejemplo, del repertorio catedralicio. Esta pieza atribuida al jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), en lengua chiquitana, es una muestra del impresionate *corpus* musical que han conservado guaraníes, chiquitos y moxos, además de ilustrar la absorción de la práctica musical europea llevada a cabo por los nativos de Sudamérica.

EJECUTANTES: Ensemble Louis Berger, Ricardo Massun (director)

REFERENCIA: *Tupasi Maria. Chant sacré des indiens Guaraní, Chiquitos & Moxos*, Ensemble Louis Berger, Ricardo Massun (director), sello K617, 2003, pista 1.

7. Punta (ritmo tradicional garífuna)

02:17

DESCRIPCIÓN: danza tradicional de la cultura garífuna registrada en trabajo de campo por Alfonso Arrivillaga Cortés en Livingston, Izabal (Guatemala), en el año de 1990.

EJECUTANTES: *garawoun* segunda: Minelio Higinio Flores Baltasar; *garawoun* primera: Sergio Carlos Núñez Contreras; solista: Berta Alicia Sandoval Cayetano; coro: Atanasia Sandoval Aarhus, Daniel Castillo Moreira, Mario Gerardo Ellington Lambe; sísira: Edwin Ismael Álvarez Martínez.

REFERENCIA: Colección Casa Laruduna.

8. Son (maya-q'eqchi')

01:05

DESCRIPCIÓN: son tradicional q'eqchi' ejecutado para los rituales de la siembra, tomado en trabajo de campo por Alfonso Arrivillaga Cortés el día 29 de agosto de 1990 en Aldea Baltimore, Livingston, Izabal (Guatemala).

EJECUTANTES: arpa: Toribio Cuc; violín: Nicolás Pana Chub; *pikan'k* (somatador): desconocido.

REFERENCIA: Colección Casa Laruduna.

9. Mariquita, María (son de artesa)

04:35

DESCRIPCIÓN: manifestación del complejo genérico del son mexicano practicada en la Costa Chica de México.

REFERENCIA: contenido en CD *Festival Costeño de la Danza*, editado por INAH / Ediciones Pentagrama, 1996, pista 4.

EJECUTANTES: violín: Francisco Petatán; guacharasca o raspador: Adán García; tambor: Antonio Noyola; tamboreo de la caja de madera: Efrén Noyola; guitarra sexta: Tiburcio Noyola; voz: Margel Domínguez y Melquiades Domínguez Guzmán; bailadoras: Ana Iris Molina y Melania Noyola; encargada del grupo: Asunción Salinas.

10. Mi gusto por el huapango (huapango huasteco)

02:43

DESCRIPCIÓN: son huasteco o huapango, ubicado en la zona norte del estado de Veracruz, al sur de Tamaulipas, que forma parte del complejo del son mexicano.

EJECUTANTES: Trío Despertar Huasteco.

REFERENCIA: registrado en el fonograma realizado por Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca en el que participan: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo; Secretaría de Cultura de Puebla; Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro; Secretaría de Cultura de San Luis Potosí; Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes; Instituto Veracruzano de la Cultura; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de Dirección General de Vinculación Cultural, y la Dirección General de Culturas Populares, 2004, pista 17.

11. Cuerda de tambores (candombe)

02:00

DESCRIPCIÓN: candombe tradicional, Montevideo. Sonoridad característica de la formación de la comparsa en un desfile callejero. El más importante de estos eventos es la «Fiesta de las Llamadas», que tiene lugar durante el Carnaval en

los barrios costeros de Montevideo (Sur y Palermo). Actualmente el candombe está presente en centros urbanos de todo Uruguay. En el caso de este registro, se aprecia la polirritmia interpretada por la cuerda de tambores con sus tres registros: chico, repique y piano.

EJECUTANTES: Comparsa Sarabanda.

REFERENCIAS: registrado en el CD *Candombe Final*, sello Obligado, Montevideo Music Group, 1999.

12. Toque y canto a Elegguá (canto de santería)

03:24

DESCRIPCIÓN: toque y canto del sistema religioso Ochá-Ifá, utilizado para iniciar y concluir las ceremonias religiosas y festivas de la santería cubana.

EJECUTANTES: Agrupación Güiros San Cristóbal de Regla. Producción general: María Teresa Linares. Producción del CD: Ana V. Casanova. Grabador: Raúl Díaz, pista 1.

REFERENCIA: tomado del CD *Antología de la Música Afrocubana, Toque de Güiros*, vol. 8, EGREM, 2005.

13. Rítmica V

02:43

DESCRIPCIÓN: composición para once ejecutantes del compositor erudito cubano Amadeo Roldán (París, 1900-La Habana, 1939), uno de los fundadores del afrocubanismo musical. *Rítmica V* (1930) pertenece a una serie de obras (*Rítmicas*) que retoma melodías o ritmos urbanos negros los cuales va transformando dentro de una estética vanguardista. Esta obra es considerada la primera compuesta expresamente para conjunto de percusión dentro de la tradición musical occidental.

EJECUTANTES: New World Symphony, Michael Tilson Thomas (director).

REFERENCIA: pieza registrada en el CD *Tangazo. Music from Latinamerica*, Michael Tilson Thomas (director), New World Symphony, DECCA, 1993, pista 8.

14. Dos garzas pelean (bambuco)

01:30

DESCRIPCIÓN: bambuco colombiano de Ángel María Perafán para 2 bombos, 5 flautas transversas de caña, 2 redoblantes y charrasca, además de bombo y maracas. Registrado por la Comisión de Campo del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia el 6 de diciembre de 1981 en Popayán (Colombia), durante el Primer Festival de Chirimías. Grabación realizada por José Leonte Plaza, técnico de la sala de audio del mismo centro.

EJECUTANTES: Chirimía Ordóñez, Banda de Flautas, Almaguer, Cauca, Colombia. Director y tambora: Eudora Males; flautas: Ángel Perafán, Laurentino Quiñones, Noe Ome, Gil Antonio Males, Alonso Muñoz y Eliecer Alvear;

redoblante y carrasca: Laurentino Ome; carrasca: Leonardo Quinayas; mates: Salomón Perafán; redoblante: Arcenio Moncayo.

15. *Negro querido* (zamacueca)

02:11

DESCRIPCIÓN: zamacueca para piano de José Zapiola (1840) en arreglo de Jorge Urrutia Blondel, donde se aprecia el rasgueo de las guitarras, el uso de dos voces conjuntas (en intervalo de tercera), las repeticiones y animaciones de texto («ay si») usadas para entonar los versos octosilábicos y la seguidilla de la zamacueca, danza que tuvo una presencia panamericana durante el siglo XIX. Esta grabación es valiosa, además, porque ejemplifica, en el caso de Chile, los procesos de recuperación folclórica de la cueca llevados a cabo por los Estados nacionales en Argentina, Bolivia, Chile y Perú, en el intento de homologar lo popular con lo nacional desde una mirada académica y/o folclórica.

EJECUTANTES: Hermanas Loyola, canto y guitarra.

REFERENCIA: disco *Aires tradicionales y Folklóricos de Chile*, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Centro de Documentación e Investigación Musical, segunda edición, 2005 [1944], Rodrigo Torres (editor), pista 2.

16. *Espérame* (pasillo ecuatoriano)

03:03

DESCRIPCIÓN: el pasillo es un género popular, urbano y vocal derivado del vals que llega a tierras americanas en la primera mitad del siglo XIX y que encontró arraigo en países como Colombia, Panamá, Venezuela y, particularmente, Ecuador, donde es considerado un verdadero «sentimiento nacional». En la pieza aquí incluida se observan dos cosas de interés: primero, el uso combinado de aerófonos y cordófonos y un marcado ritmo «valseado», y, luego, como en otros géneros populares sudamericanos similares (balada, bolero, tonada o canción en todas sus formas), un sentimiento de nostalgia que se hace explícito en el texto, comúnmente de temática amorosa, nostálgica o de desarraigo.

EJECUTANTES: Hermanos Valencia y Conjunto de Enrique Espín Yépez

REFERENCIA: pasillo de Enrique Espín Yépez recogido en el registro de 78 r.p.m. *Hermanos Valencia y Conjunto de Enrique Espín Yépez*, Ortiz, 18012- B., pista 21. Colección del *Archivo sonoro de la música ecuatoriana*, publicado en la *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (EMEc), ed. Pablo Guerrero Gutiérrez, Quito, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, 2002-2005, disco 1, pista 22.

17. *Merengue universal* (merengue)

03:07

DESCRIPCIÓN: merengue histórico orquestado, más lento que el merengue tradicional, de Rafael Petitón Guzmán. En este merengue, el compositor utiliza

en los años 50 del siglo xx un formato que era popular tanto en Nueva York como en la República Dominicana. Combina los instrumentos representativos del merengue tradicional –la tambora y la güira–, con una orquesta a base de piano. En vez del acordeón de botones, aparece aquí el acordeón tipo piano (denominado «bandoneón»), que, además de ser cromático y, por tanto, capaz de tocar con mayor variedad de tonos, se consideraba más apropiado para los salones de clase media alta. La estructura misma del merengue tiene dos partes: merengue y jaleo; este último es un *ostinato* (forma de repetición) más rítmico y bailable con un coro antifonal. La letra documenta la internacionalización del merengue dominicano, que tuvo lugar en aquella época.

REFERENCIA: grabación huérfana, sin fecha de registro, facilitada por la investigadora Sydney Hutchinson.

18. *Como abrazado a un rencor* (tango)

02:38

DESCRIPCIÓN: tango con música de Rafael Rossi y letra de Antonio Miguel Podestá, característico del periodo denominado «Guardia Nueva», con su estructura musical bipartita (*abab*) y la forma estrófica en el texto, propia de la mayoría de las canciones populares (*abcb*). La presente versión fue grabada en París el 28 de mayo de 1931 y tiene la particularidad de contener un recitado que interpretan Gardel y sus compañeros como parte de la introducción.

EJECUTANTES: en la voz, Carlos Gardel, y, en las guitarras, Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol.

REFERENCIA: recogido en el disco *Cuidense por que andan sueltos*, editado en la obra integral de Carlos Gardel, sello El Bandoneón, EBCD-23, 1991, vol. XIII, pista 8.

19. *El Negro Robles* (cumbia)

04:25

DESCRIPCIÓN: cumbia de Adolfo Mesa de los Reyes interpretada con caña de millo, tambora, tambor alegre, llamador, maracas y guache.

EJECUTANTES: Cumbia Santa Isabel (Sabanalarga), Adolfo Mesa de los Reyes (director).

REFERENCIA: grabado por Hugo Vásquez en el Teatro de Bellas Artes de Barranquilla el día 21 de junio de 1980. Documento conservado en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia.

20. *Pedazo de acordeón* (puya)

05:07

DESCRIPCIÓN: puya (una de las formas del vallenato) del compositor Alejandro Durán, registrada en Bogotá por José Leonte Plaza, técnico de la sala de audio del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia,

el día 4 de diciembre de 1980. La grabación se realizó aprovechando la presencia de la agrupación en un evento.

EJECUTANTES: Conjunto Vallenato de Alejandro Durán, Departamento del César, El Paso (Colombia).

21. *Yo soy el propio llanero (joropo)*

03:28

DESCRIPCIÓN: sonido característico del joropo de la zona de los llanos colombo-venezolanos. Comúnmente interpretado con arpa, cuatro y maracas, el joropo llanero tradicional se canta con voz recia y pulso veloz, procurando el diálogo entre el arpa y el cantante, y dejando que el virtuosismo musical –tan característico de la música de esta región– se muestre con todas sus luces. En esta versión de Joseíto Herrera se aprecia el relato imaginario de un hombre curtido por la naturaleza que le rodea, evocando un sentimiento nostálgico que está fuertemente emparentado con el romanticismo folclórico que los nacionalismos locales fomentaron desde el siglo XIX hasta hoy.

REFERENCIA: tomado del disco LP Stereo, 33 1/3 r.p.m. *Joropos... Contrapunteos... y Corríos!*, LPC-093, Venezuela, Discos Cachilapo, 1980.

22. *Mama, Son de la Loma (son cubano)*

02:20

DESCRIPCIÓN: son cubano perteneciente a la extensa obra del músico santiaguero Miguel Matamoros (1894-1971).

EJECUTANTES: Miguel Matamoros y su Cuarteto Maisí y Juana María Casas, «La mariposa».

REFERENCIA: recogido en la compilación *El gran tesoro de la música cubana*, vol. 1, EGREM, CD-0657, 2004, pista 4.

23. *Sabor a guaguancó (guaguancó)*

02:32

DESCRIPCIÓN: guaguancó (una de las variantes de la rumba) de Silvio Contreras.

EJECUTANTES: Caridad Cuervo y Conjunto Severino Ramos.

REFERENCIA: recogido en la compilación *El gran tesoro de la música cubana*, vol. 2, EGREM, CD-0658, 2004, pista 5.

24. *Chega de Saudade (bossa nova)*

01:59

DESCRIPCIÓN: *Chega de Saudade* es considerada la pieza que abre el periodo musical de la *bossa nova* en Brasil y el resto del mundo. Este particular mérito se debe a que reúne a tres figuras fundamentales de la cultura brasileña y del

estilo *bossa*: Tom Jobim y Vinícius de Moraes, en la composición del texto, y João Gilberto, compositor y músico bahiano. Esta obra inaugura una nueva etapa en la música de este país y representa a la perfección la estética del estilo bossanovista (en arreglo de Jobim y el propio Gilberto), que catapultará a los músicos brasileños hacia el exterior e influirá en múltiples géneros musicales de todo el mundo.

EJECUTANTES: João Gilberto y músicos invitados.

REFERENCIA: *Chega De Saudade*, João Gilberto, sello Odeon, 1959, pista 1.

25. *Solamente una vez* (bolero)

03:15

DESCRIPCIÓN: *Solamente una vez* es una de las piezas amorosas más difundidas de la cultura latinoamericana del siglo xx. La versión que hemos escogido recoge varias particularidades características del desarrollo de este género: primero, corresponde a uno de los boleros más versionados de la música regional, práctica extendida en la música iberoamericana; segundo, es interpretada por un tenor, Pedro Vargas, que es al mismo tiempo actor (mexicano), lo que muestra la influencia que tuvo sobre los géneros musicales la interacción de las industrias culturales; tercero, corresponde a una grabación realizada en vivo en los años 80 con una orquesta que, si bien está «actualizada», mantiene la interpretación libre de canto (rubato) y la intencionalidad de transmitir un sentimiento hablado, cualidad que hizo tan conocido el bolero desde la primera mitad del siglo xx.

EJECUTANTES: Pedro Vargas, voz tenor; Ruben Pérez, dirección y arreglos.

REFERENCIA: concierto registrado en vivo en el Center for the Performing Arts, Terrace Theater, Washington, DC, 21 de septiembre de 1981. Publicado en el CD *Homage to Pedro Vargas*, Washington, Organization of American States, OAS-016, 1981. Reeditado en *The originals: Pedro Vargas in concert*, Yoyo USA, 1991, pista 8.

26. *Corazón contento* (rock)

04:25

DESCRIPCIÓN: esta canción rock cantada en lengua quechua es buen ejemplo del desarrollo que tuvieron y tienen aún los estilos foráneos que hicieron su aparición en Iberoamérica en la segunda mitad del siglo xx. El rock, llegado en la década del 50 y 60 a la región, mantuvo parte de su estructura estilística, pero se fue adaptando progresivamente a las realidades locales, desprendiéndose primero del inglés, renovando sus contenidos temáticos y, más recientemente, integrando el uso de las lenguas nativas de un modo regular, no como una expresión folclórica.

EJECUTANTES: Uchpa (Perú).

REFERENCIA: *Qukman muskiy [Respiro diferente]*, sello Mundo Music, 2000, pista 3.



EXPOSICIÓN

Organizan

Museo de Antioquia
Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
de España, SEACEX

Colaboran

Ministerio de Asuntos Exteriores y de
Cooperación de España
Ministerio de Cultura de España
Ministerio de Cultura de Colombia
Embajada de España en Colombia
Embajada de Colombia en España

Comisariado

Albert Recasens Barberà

Asesor de contenidos

Christian Spencer Espinosa

Coordinación general (SEACEX)

Mercedes Serrano Marqués

Dirección creativa

Natalia Menéndez

Proyecto museográfico

Enrique Bordes

Producción Gráfica

Cromotex

Edición de audio

Markus Heiland (Tritonus Musikproduktion
GmbH)

Montaje

Museo de Antioquia
Vania Latina, Colombia

Seguros

Aon, Gil y Carvajal

CATÁLOGO

Editan

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior
de España, SEACEX
Ediciones Akal

Edición a cargo de

Albert Recasens Barberà
Christian Spencer Espinosa

Textos

Alejandro L. Madrid
Alfonso Arrivillaga Cortés
Andrés Asturias
Carlos Ruiz Rodríguez
Christian Spencer
Claudio F. Díaz
Claudio Mercado
Egberto Bermúdez
Gonzalo Camacho Díaz
Guillermo Wilde
Gustavo Goldman
Hugo J. Quintana
Irma Ruiz
Javier F. León
José Jorge de Carvalho
Juan Pablo González
Julio Mendivil
Marita Fornaro
Olavo Alén
Ricardo Salton
Sydney Hutchinson
Victoria Eli Rodríguez
Walter Sánchez Canedo

Fotografías

Alfonso Arrivillaga
Andrés Asturias
Antonio Díaz

Barbara Hutchinson
Carlos Fernández
Carlos Ruiz
Emily Simon
Francisco Escáriz
Gonzalo Camacho
Guillermo Wilde
Gustavo Goldman
Irma Ruiz
Javier León
José María Silva
Marino Martínez
Nicolás Piwonka
Rolando Córdova
Víctor MENDÍVIL
Walter Sánchez

Diseño

Enrique Bordes

Maquetación

Ediciones Akal

Impresión

Fernández Ciudad, S. L.

Encuadernación

Moen, S. L.

Edición y masterización de audio

Markus Heiland (Tritonus Musikproduktion
GmbH)

Impresión del CD

Sony DADC Austria AG

© Sociedad Estatal para la Acción Cultural
Exterior, 2010

© Ediciones Akal, S. A., 2010

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

Depósito legal: M-23.190-2010

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

Pinto (Madrid)

ISBN

978-84-96933-46-0 (SEACEX)

978-84-460-3225-0 (EDICIONES AKAL)





AGRADECIMIENTOS

Los editores desean agradecer su colaboración a las siguientes instituciones y personas

- Alberto Paredes
Adelma Vargas
Aída Lagos
Alejandro L. Madrid
Alexandra Mendoza
Alfonso Arrivillaga
Alicia Tinoco
Álvaro Hegewisch
Américo Valencia
Ana Ibáñez Solís
Ana Roda Fornaguera
Ana Santos
Anamaría Paredes
Andreas Heese
Andrés Asturias
Antonio Polidura Álvarez-Novoa
Aurelio Tello
Benito Irady
Candela Gómez
Carlos Aldunate
Carlos E. Pacheco Tapia
Carlos Henríquez Consalvi
Carlos Ruiz Rodríguez
Carme Laplana
Carmen Arévalo

- Cecilia Astudillo
Cecilia Kenning de Mansilla
Celso Lara
Chalena Vásquez
Chris Rawling
Christian Celdrán Kuhl
Claudi Carreras
Claudia Ivette Damián Guillén
Claudia Reyes
Claudio Mercado
Constante Rapi Diego
Consuelo Naranjo Orovio
Daniel Sheehy
Deyana Acosta
Diego San Vicente
Elena Castro Martínez
Elvira Allocati
Emilio Yunén
Enrique Martínez
Esteban Insausti
Falia González
Félix Jiménez
Fernando Pérez
Francisco Orrego González
Frank Klaffs
Fuensanta Salvador
Geoff Groesbeck
Gloria Argüelles
Gloria Rolando
Guillermo Wilde
Guiomar Narváez
Gustavo Goldman
Héctor Luis Goyena
Ignacio Aliaga
Ilva Chogó
Irene Vicente
Isabel María Suárez Graterol
Jaime Quevedo
Javier F. León
Javier Marín López
Javier Pérez
Jorge Enrique Rodríguez
José Alberto Paredes
José Luis Pérez de Castro
José M. Fernández Pequeño
José Massip

- José Quezada Maquiavelo
Juan Carlos Adrianzén
Juan Carlos Valdez
Juan Francisco Sans
Juan Luis Suárez
Julia Hernández
Julieta Korenman
Julio Fernández
Julio Mendívil
Karla Ureña Martínez
Katia Paradis
Laura Luja
Liliana Saldívar
Lourdes de los Santos
Lucía Chicote
Luis Armando Soto
Luis Carlos Rodríguez Álvarez
Luis Castañeda
Luis Repetto
Luis Villacorta Santamato
Margarita Vannini
María Esther Duarte
María Eugenia de Aliaga
María Eugenia Herrera de Victoria
María Isabel Jara
María Luisa Martín-Merás
Mariam Valencia
Mariantonia Palacios
Marie-Areti Hers
Marina Padilla
Mario Ardón Mejía
Marita Fornaro Bordolli
Martha Ellen Davis
Martha Esther Esquenazi
Marvin Camacho
Matxalen Díez
Mayra Vilasís
Miguel Ángel Sánchez Sobrino
Mikaela Vergara
Mónica García
Mónica Pérez
Mónica Villarroel Márquez
Myriam Garzón de García
Nelly Plaza
Nelson Pimentel Heredia

Nuria Moreu	Asociación de las Televisiones	Centro de la Diversidad Cultural,
Pablo Pacheco López	Educativas y Culturales	Venezuela
Patricio Sandoval Simba	Iberoamericanas, ATEI	Cineteca Nacional de Chile
Paula Aramayo de Paz Soldán	Asociación Colombiana de	Comisión Nacional para el
Paula Lorenzo	Luthería	Desarrollo de los Pueblos
Pedro Sáez de Ardua	Asociación Pro Arte y Cultura	Indígenas, México
Pucha Riaño	APAC, Bolivia	Consejo Superior de
Ramiro Molina Rivero	Basilica de Nuestra Señora de	Investigaciones Científicas
Ramón Rodríguez	Guadalupe, México	(CSIC)
Rebeca Chávez	Biblioteca Hispánica, Agencia	Embajada de España en Chile
Ricardo Pérez Álvarez	Española de Cooperación	Embajada de España en
Rigoberto López	Internacional para el	Colombia
Roberto de la Cruz	Desarrollo (AECID).	Embajada de España en
Roberto Ojeda	Biblioteca Nacional de Chile	Guatemala
Robin Moore	Biblioteca Nacional de	Embajada de España en
Rodolfo Palma Rojo	Colombia	Venezuela
Rogelio París	Biblioteca Nacional de España	Fondo de Investigación y
Rosendo Villaverde Montilla	Biblioteca Nacional de	Documentación de Música
Rubén Darío Morad	Venezuela	Tradicional Chilena Margot
Rubén Scaramuzzino	British Library	Loyola Palacios, Pontificia
Sabine Wölfel M. A.	Canal Encuentro	Universidad Católica de
Sara Gómez	Casa Laruduna	Valparaíso
Sara Navarro Lalanda	CASAJAYES-CONMUSICA	Fonoteca Nacional, México
Sergio Giral	S.A.S.	Fundación Centro de la
Sergio Núñez	Catedral Metropolitana,	Diversidad Cultural,
Susan Campos Fonseca	México	Venezuela
Susana Antón	Centro Cultural de España en	Fundación de Música, Colombia
Sydney Hutchinson	Guatemala	Fundación Patrimonio Fílmico
Teresa Plaza	Centro Cultural de España en	Colombiano
Víctor Hugo Ayala	México	Fundación Simón I. Patiño.
Vladimir Pérez Peraza	Centro Cultural Eduardo León	Centro pedagógico y cultural
Xavier Bellenger	Jimenes	Simón I. Patiño
Xilonen Luna Ruiz	Centro de Documentación e	Fundación Vicente Emilio Sojo
	Investigaciones Acústico-	Instituto de Gestión de
AECID, Agencia Española de	Musicales (CEDIAM-UCV).	la Innovación y del
Cooperación Internacional	Universidad Central de	Conocimiento Ingenio
para el Desarrollo	Venezuela	(CSIC-UPV)
Agencia EFE	Centro de Documentación	Instituto de Investigaciones
Archivo Scala	Musical del Caribe y del Río	Estéticas. Universidad
Archivo General de Indias	Magdalena	Nacional Autónoma de
Archivo General de la Nación	Centro de Investigación y	México
República Dominicana	Desarrollo de la Cultura	Instituto Francés de Estudios
Archivo General Militar,	Cubana Juan Marinello	Andinos (IFEA)
Madrid	Centro de Investigación y	Instituto Iberoamericano del
Archivo Oronoz	Desarrollo de la Música	Patrimonio Nacional y
Arzobispado de Cusco	Peruana. CIDEMP	Cultural IPANC



Instituto Nacional de Cultura de Panamá	Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima UCSS
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México	Universidad de Costa Rica
Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega	Universidad de la República de Uruguay
Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.	Universidad de Western Ontario
Latinstock	Universidad Nacional Autónoma de México
Los Angeles County Museum of Art (Lacma)	Universidades de Antioquia (Facultad de Artes) y Nacional de Colombia
Museo Colonial de San Francisco	Zona de Obras
Museo de América, Madrid	
Museo de la Palabra y la Imagen	
Museo del Caribe	
Museo Franz Mayer	
Museo Histórico Nacional de Chile	
Museo Nacional de Buenos Aires (MNBA)	
Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia (MUSEF)	
Museo Naval, Madrid	
Museo Precolombino de Chile	
Patrimonio Nacional	
Patrimonio Cinematográfico, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)	
Piranha Musik & IT	
Radio Nacional de España	
Radiotelevisión Española (RTVE)	
Revista Arqueología Mexicana	
Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)	
Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage	
Staatliche Graphische Sammlung	
The University of Texas at Austin	